Leonardo da Vinci

900 pesetas

Estrella de Diego



7 EL ARTE Y SUS CREADORES

Historia 16

LEONARDO DA VINCI

Por Estrella de Diego
Profesora titular de Historia del Arte.
Universidad Complutense de Madrid

Indice

La *Gioconda*, hacia 1505, París, Museo del Louvre



EL ARTE Y SUS CREADORES

Coordinación: **Valeriano Bozal**
Catedrático de Historia del Arte Contemporáneo

PLAN DE LA OBRA

1. **Botticelli**, *por Tonia Raquejo.*
2. **Mantegna**, *por Alicia Cámara.*
3. **Masaccio**, *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
4. **Piero della Francesca**, *por Valeriano Bozal.*
5. **Van Eyck**, *por Joaquín Yarza.*
6. **Durero**, *por Fernando Checa.*
7. **Leonardo da Vinci**, *por Estrella de Diego.*
8. **Rafael**, *por Antonio González.*
9. **Miguel Angel**, *por Tomás Llorens.*
10. **Tiziano**, *por Miguel Morán.*
11. **Tintoretto**, *por Víctor M. Nieto Alcaide.*
12. **Pontormo**, *por Gonzalo Borrás.*
13. **Caravaggio**, *por Eugenio Carmona Mato.*
14. **Artemisia Gentileschi**, *por Francisca Pérez Carreño.*
15. **El Greco**, *por Alicia Cámara.*
16. **Ribera**, *por M.ª de los Santos García Felguera.*
17. **Zurbarán**, *por A. E. Pérez Sánchez.*
18. **Murillo**, *por Alicia Cámara.*
19. **Velázquez**, *por Fernando Marías.*
20. **Bernini**, *por Fernando Marías.*
21. **Anibal Carraci**, *por A. E. Pérez Sánchez.*
22. **Rubens**, *por Miguel Morán.*
23. **Rembrandt**, *por Jaime Brihuega.*
24. **Vermeer de Delft**, *por Valeriano Bozal.*
25. **Poussin**, *por Francisco Calvo Serraller.*
26. **Watteau**, *por M.ª de los Santos García Felguera.*
27. **David**, *por Eugenio Carmona Mato.*
28. **Canova**, *por Carlos Reyero.*
29. **Constable**, *por Francisca Pérez Carreño.*
30. **Goya**, *por Nigel Glendinning.*
31. **Friedrich**, *por Javier Arnaldo.*
32. **Delacroix**, *por Javier Hernando.*
33. **Ingres**, *por M. García Guatas.*
34. **Manet**, *por Miquel Molins.*
35. **Courbet**, *por Carlos Reyero.*
36. **Degas**, *por Aurora Fernández Polanco.*
37. **Monet**, *por Jaime Brihuega.*
38. **Van Gogh**, *por Tonia Raquejo.*
39. **Gauguin**, *por Guillermo Solana.*
40. **Cézanne**, *por M. García Guatas.*

Historia 16

INFORMACION E HISTORIA, S. L.
PRESIDENTE: Isabel de Azcárate.
ADMINISTRADOR UNICO: Juan Tomás de Salas.
DIRECTOR: J. David Solar Cubillas.
SUBDIRECTOR: Javier Villalba.
REDACCION: Isabel Valcárcel, José María Solé y Ana Bustelo.
CONFECCION: Guillermo Llorente.
FOTOGRAFIA: Juan Manuel Salabert.
GERENCIA: Félix Carpintero.
Es una publicación mensual del Grupo 16.
REDACCION: Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfonos 327 11 42/71/54 - Fax 327 12 20.
SUSCRIPCIONES: Hermanos García Noblejas, 41. 28037 Madrid. Teléfonos 368 04 03/02.
PUBLICIDAD MADRID: Pilar Torija. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid. Teléfono 327 10 94.

IMPRIME: Gráficas Nilo.
DISTRIBUYE: INDISA. Rufino González, 34 bis. 28037 Madrid.
P.V.P. Canarias: 925 ptas.
Depósito legal: M-34276-1993.

Con el patrocinio cultural de



FUNDACIÓN
CASA DE LA MONEDA



Telefónica

Presentación



SI tuviéramos que preguntarnos quién es Leonardo da Vinci, seguramente podríamos ofrecer una serie de respuestas variadas, a veces incluso contradictorias desde la óptica contemporánea. Leonardo da Vinci es, de hecho, autor de una de las obras de arte más fascinantes de todos los tiempos, la Gioconda, *pero para algunos Leonardo es también el inventor de la máquina para volar, un científico. Se dice incluso a menudo que Leonardo se adelantó a su tiempo, que fue un hombre moderno que supo ver el futuro antes de que el futuro ocurriera.*

¿Quién ha sido, pues, Leonardo? ¿Cuál de todos los Leonardos es, al fin, el válido, el auténtico? La respuesta a esta pregunta no es, en absoluto, sencilla dado que hay tantos Leonardos como interpretaciones históricas podamos encontrar. Freud creó un Leonardo, Paul Valéry otro. Walter Pater describiría su propio Leonardo y nosotros, hombres y mujeres contemporáneos, redefinimos seguramente a Leonardo en cada una de nuestras miradas.

Personaje polifacético —de ahí que la tradición le vea como el típico representante del Renacimiento— dedicó sus esfuerzos a muchas actividades diversas que fluctuaron desde la ingeniería y la arquitectura, hasta la física rudimentaria y las ciencias naturales; desde la teoría artística hasta la pintura. Hablar de Leonardo da Vinci significa hablar de todo lo que constituía el universo de su momento en el que en figuras como el maestro florentino, arte y ciencia se encontraban en un punto imaginario que poéticamente —al uso del XIX— podríamos, tal vez, situar en esa sonrisa de la Gioconda, *en la que la poesía deriva, precisamente, de una perfección compositiva y de un dominio de la técnica que pocos igualaron.*

En el presente volumen se ha querido hablar de todas esas actividades que constituyen el mundo de Leonardo pero se ha querido, sobre todo, revisar la figura, en la medida de lo posible, poniendo en evidencia muchos de los preconceptos que han llegado hasta nosotros, herederos del siglo XIX. Una vez más, la figura, tan escurridiza a la interpretación como sus obras, nos dejará sumidos en nuevas preguntas, entre otras, por qué la fascinación hacia el maestro no deja nunca de perturbarnos.

Estrella de Diego

Tantos y muchos Leonardos

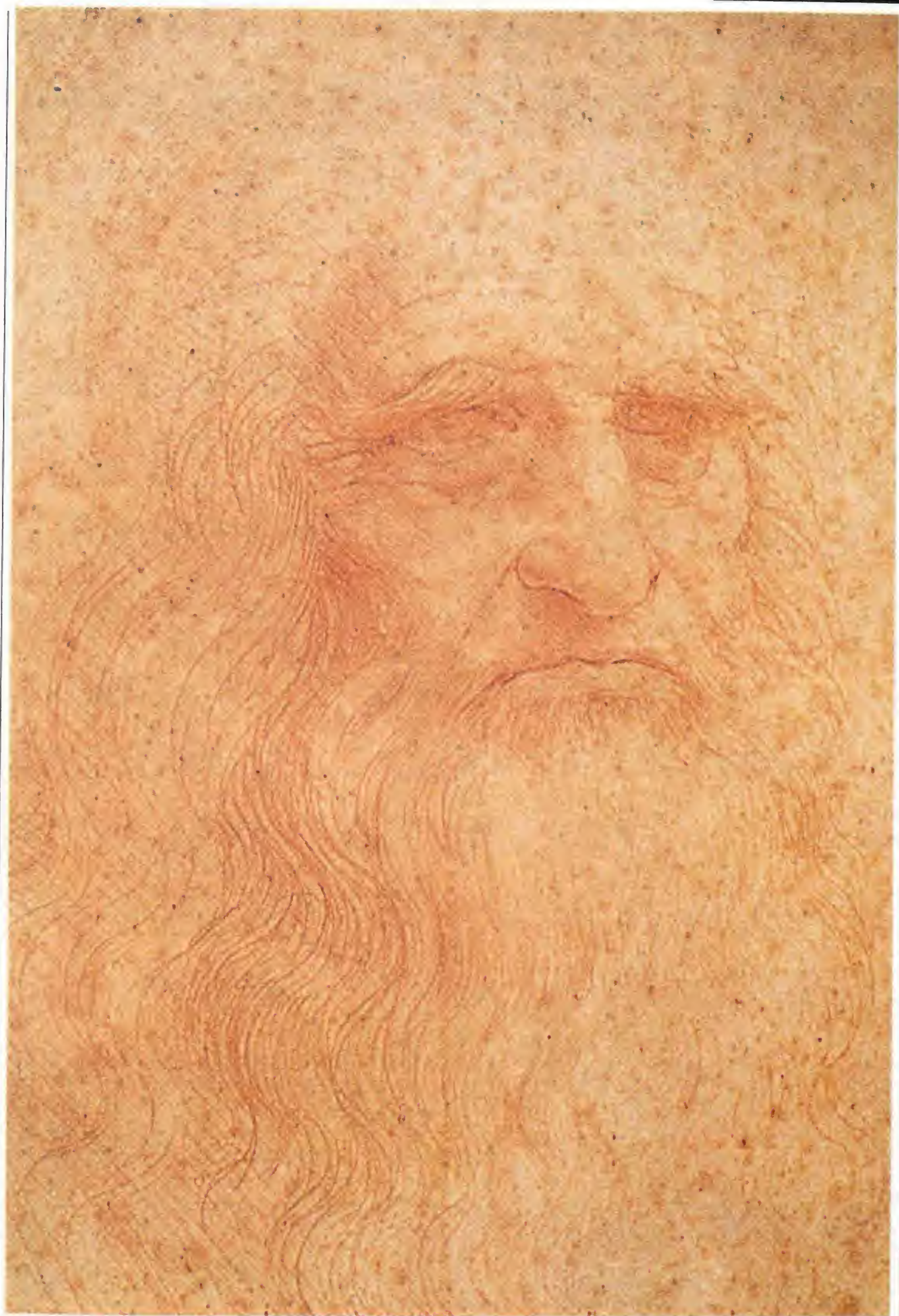
Y ciertamente el cielo a veces nos manda algunos que no representan la humanidad, sino la divinidad misma (Vasari, 1991, 544). Con esta frase describe Giorgio Vasari (1511-1574) a Leonardo da Vinci en sus *Vite de'piú eccelenti pittori, architetti, et scultori italiani da Cimabue insino a'nostri tempi,* publicadas en Florencia en 1550 por Lorenzo Torrentino.

Hoy en día Leonardo sigue estando asociado a esa misma idea de divinidad o, al menos, de genio indiscutible. Las generaciones posteriores han permanecido atrapadas en la fascinación recurrente que ha confirmado al artista como mito. Esta reiterada percepción del personaje no ha estado en ningún momento exenta de los riesgos lógicos que han acabado por distorsionar lo que Leonardo debió ser en realidad, pues en cada momento se ha retomado la parte de su vertiginosa personalidad que más convenía, pasando de maldito a científico, de polifacético a cosmopolita: Leonardo hombre universal, inventor de los principios de la aviación; Leonardo ingeniero y descubridor de aquello que más tarde desencadenaría la condena de Galileo; Leonardo homosexual, héroe trágico, artista, hijo de madre soltera, cirujano, botánico e incluso necrofílico. Leonardo/*Gioconda,* en ese juego de travestismos entre el artista y su doble y el artista y su obra, casi como un Duchamp/Sélavy *avant la lettre.*

Al final hay tantos Leonardos como se quiera o pueda inventar y su mismo *Autorretrato* (hacia 1512, Turín, Biblioteca), en el que se representa como un hombre de avanzada edad con barbas, larga cabellera y rostro surcado por las arrugas, es un icono cultural casi tan significante como la *Gioconda:* cualquiera, sin necesidad de ser un especialista en la materia, reconoce ese icono como parte de la cultura visual compartida.

Ese reconocimiento colectivo se explota, por ejemplo, en el chiste que publica la revista americana *The New Yorker* en 1987. En él unos tostadores de pan se usan como catapultas para enviar soldados a un castillo de apariencia *disneylandesca,* mientras un hombre con barba y largos cabellos que asoman por una gorra a la moda renacentista —distinguido estilísticamente del resto—, parece ser quien exclama la frase escrita al pie de la ilustración: *Algún día los hombres descubrirán un uso pacífico para mis máquinas.* El autor del chiste, Woodman, no siente la necesidad de explicitar en ningún momento

Autorretrato, hacia 1513, Turín, Biblioteca Reale



cómo el hombre que dirige las operaciones es Leonardo porque el público al cual va dirigido el mensaje, un sector culto y, sin duda, equipado del sistema de signos necesario para reconocer al personaje —pero en absoluto especialista en historia del arte—, puede identificar a esa figura con la del gran artista. ¡Quién sino Leonardo iba a inventar el tostador de pan con cinco siglos de adelanto!

Así, cualquiera de nosotros, equipado con el mismo sistema de signos, identifica ese rostro con el del gran pintor y seguramente somos incluso capaces de nombrar, frente al icono reconocido, al menos tres de las numerosas actividades de Leonardo: autor de la *Gioconda*, inventor del avión y temprano forense. Como se tratará de explicar a lo largo de estas páginas, las mencionadas actividades no son del todo ciertas: son, más bien, verdades a medias, pero eso no es, en todo caso, lo que interesa ahora. Lo esencial es que cualquiera de nosotros es capaz de identificar estas actividades, por muy aproximadas que sean. Reconoceríamos a Leonardo aunque no conociéramos a Leonardo.

De hecho, él ha sido pretexto literario para esos literatos a su vez míticos —Freud, Paul Valéry, Stendhal...— y hasta protagonista de historias noveladas y grandes producciones cinematográficas. Su valor trascendente le ha convertido en ese icono cultural de reconocimiento inmediato y, al tiempo, en un personaje manipulado que, más que los vaivenes lógicos de la fortuna crítica, ha sufrido una repetida descontextualización histórica: se ha resaltado tanto su dudosa cualidad de hombre moderno y universal ya en vida —*strictu sensu* no podía serlo en su época porque no dominaba el latín, como apunta Gombrich *(Leonardo da Vinci*, 1989)— que se ha tendido a olvidar al Leonardo hombre de su tiempo. Así, aunque es cierto que todos los Leonardos son igualmente válidos como figuras literarias —el más real no podría superar, por ejemplo, al Leonardo de Valéry— e, incluso, históricas, de las historias particulares, resulta imprescindible contextualizar en su momento a ese Leonardo que a menudo reconocemos superficialmente, sin conocerlo acaso.

No obstante, esa fascinación nuestra, sin duda en parte culpable de los muchos y tantos Leonardos, no es ni mucho menos herencia exclusiva del 800. Ya en las primeras crónicas sobre el artista, hasta las contemporáneas o inmediatamente posteriores a su muerte, se perfila a ese personaje mítico que, agrandado, añadido y robustecido como tal llega hasta nosotros.

Buena prueba de ello sería la encendida descripción de Vasari, quien sin duda utilizó en la vida de Leonardo la misma técnica de idealización que se detecta en otros casos, destacando el del contemporáneo Rafael Sanzio (1483-1520). Este documento, uno de los primeros conservados sobre la vida del maestro e insustituible también desde un punto de vista literario, corresponde casi párrafo a párrafo a las fascinaciones supervivientes, en parte, tal vez, porque las distintas relecturas históricas surgen con frecuencia de ese testimonio. Es cierto que Giorgio Vasari, en palabras de Bettarini *uno de los máximos personajes de nuestro Cinquecento por su pluma y su pincel* (1976, 485), se lee hoy con más reticencias en cuanto a la veracidad y fiabilidad de su testimonio y, sobre todo, en cuanto a su carácter de única fuente de estudio del Renacimiento italiano. No obstante, la descripción vasariana, una de las pocas pormenorizadas sobre Leonardo y escrita no mucho después de su muerte, sigue siendo uno de los docu-

Algún día el hombre descubrirá un uso pacífico para mis máquinas (chiste aparecido en la revista *New Yorker*, 1987)



mentos básicos para conocer algo sobre la vida de un personaje hermético también para los inmediatamente posteriores.

Parecería que los mismos contemporáneos no supieron mucho de su vida privada, siempre teñida de un brumoso aire de misterio que ha pervivido hasta nosotros y ha sido acrecentado por la crítica posterior, y supieron poco también de su vida pública. De hecho, se podría decir que de igual modo su actividad artística estuvo velada por una idéntica nebulosa inexplicable. La mayoría de las pinturas murales que hubieran podido y debido competir con las grandes obras de Miguel Angel y Rafael, los otros dos reconocidos representantes del quinientos italiano, estaban ya muy deterioradas a los pocos años de su ejecución, puesto que Leonardo —por otra parte poco proclive a la pintura al fresco, según dicen las crónicas debido a su carácter impaciente— había experimentado con una técnica cuyos resultados no serían finalmente del todo satisfactorios, como el tempranísimo y paulatino deterioro haría suponer.

Escasez de obras al fresco

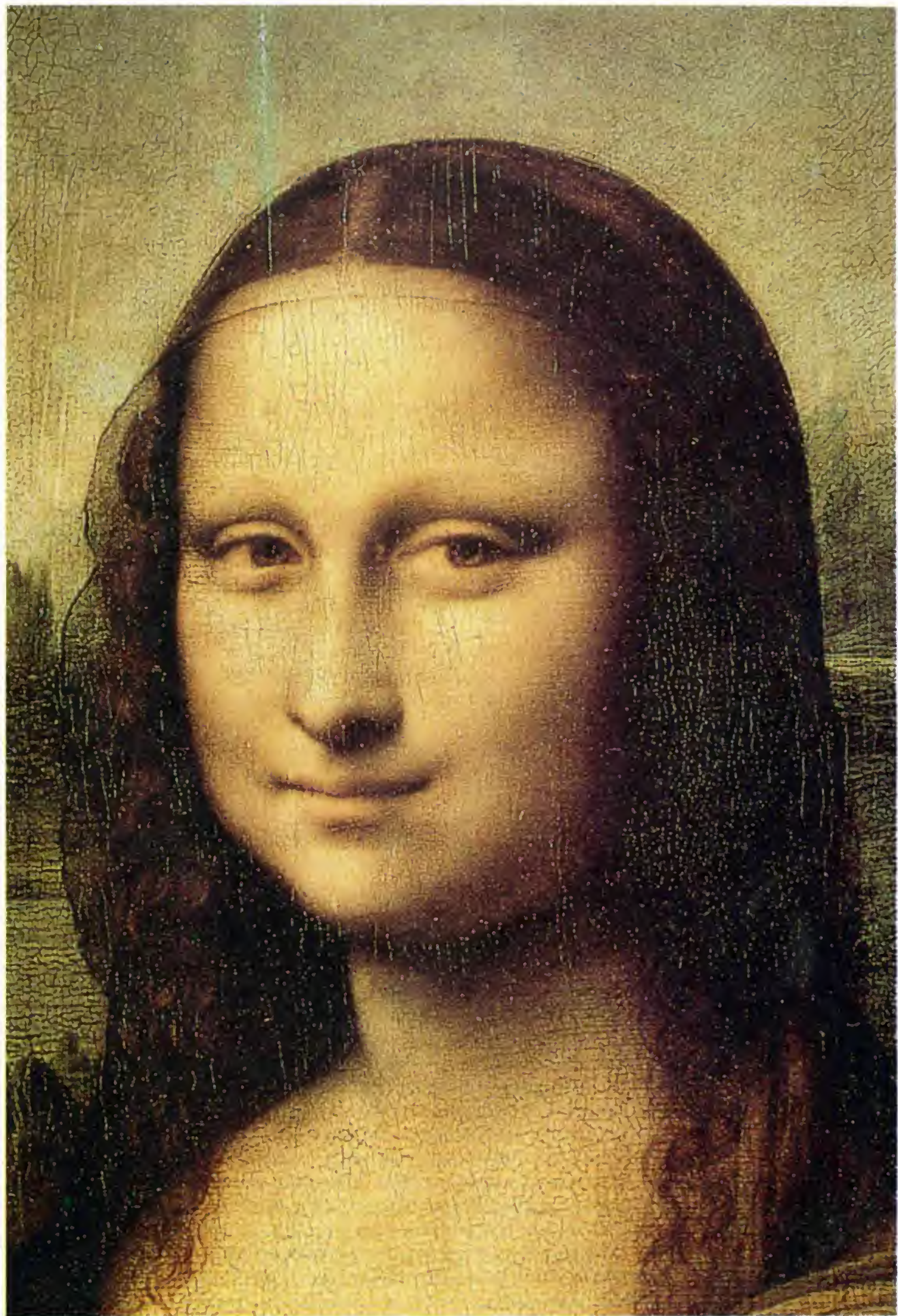
Aun así, a pesar de la carencia física de grandes producciones al fresco capaces de sobrevivir a los embates del tiempo, Leonardo era considerado un gran artista —intuido, diríamos casi— por sus contemporáneos y por la generación inmediatamente posterior, a la que pertenecía el mismo Vasari. Resulta bastante singular que Leonardo fuera intuido ya entonces como un artista de primera línea si se tiene en cuenta que en esa terna altorrenacentista en la que se le suele situar, y con la que los avatares históricos le enfrentarían en rivalidades y episodios a veces violentos —como los descritos con Miguel Angel—, Leonardo debía competir con las realizaciones al fresco a través de las cuales se medía ya entonces y de alguna manera la destreza de un pintor.

Las obras de pequeño formato —como suelen ser las de Leonardo— eran vistas en la Italia de finales del Cuatrocientos y, sobre todo, del Quinientos si no como pintura menor —el mismo Rafael realiza numerosos óleos de pequeñas proporciones—, por lo menos como el vehículo menos apropiado para una finalidad específica que a todos los grandes mecenas interesaba por igual: demostrar el poder de los clientes.

Sólo círculos muy sofisticados —como el florentino de Lorenzo de Médicis con el cual se relaciona Leonardo—, construido sobre mecanismos muy depurados para la expresión de su poder, crearían productos como las obras de pequeño formato ejecutadas por Sandro Botticelli (1445-1510), de simbología complejísima y pensadas para un público exquisito e informado.

Aparte de estas notables, y numerosas, excepciones, a medida que avanzaba el siglo se iban imponiendo las grandes composiciones al fresco que ponían de manifiesto no sólo la habilidad del artista, sino que en cierto modo anticipaban los fastos de etapas posteriores. Grandes familias como los Sforza, pero, sobre todo, las sucesivas cortes papales, cuyos gustos dominarán la etiqueta del Seiscientos, requerían para ejercitar y mostrar su poder ya no sólo esos potentes monumentos conmemorativos que de alguna manera había inaugurado el *Gat-*

La Gioconda **(detalle), hacia 1505, París, Museo del Louvre**



tamelata de Donatello (hacia 1447) —y en los que veremos implicado al mismo Leonardo—, sino el tipo de opulentas composiciones al fresco que refrendaban todas las múltiples funciones que desde siglos anteriores habían ido adquiriendo las artes visuales y que enumera Michael Baxandall (Baxandall, 1978): el placer de la posesión, la piedad activa, una conciencia cívica o de otra clase pero, esencialmente, la autoconmemoración y la autopublicidad y eso que entonces era una forma segura de *pasar a la historia.*

Asombra, por tanto, que teniendo en cuenta los valores del momento que le tocó vivir, Leonardo haya *pasado a la historia* con menos de una veintena de pequeñas obras salidas exclusivamente de su mano, muchas de ellas óleos de pequeño formato, y un abundante número de dibujos, en su mayoría apuntes y notas personales del artista, quizás nunca pensadas para formar parte de un *corpus* público.

Esta excepcionalidad, sobre todo si se le compara con sus contemporáneos de primera fila, podría probar que Leonardo debió percibirse entonces, igual que ahora, como un ser diferente, una fuerza de la naturaleza que asombraba a su entorno como alguien dotado de un equipamiento que no sólo se adaptaba a la mayoría de los requisitos exigidos por una sociedad de etiqueta estricta —como se verá más tarde al analizar las crónicas—, sino capaz de manipular esas habilidades y jugar con ellas, ávido como estaba de encontrar respuesta a sus preguntas, muchas y ejemplificadas en una curiosa frase que martillea a lo largo de sus notas, que va emborronando las páginas incluso cuando quiere probar una pluma, como comenta Kemp *(Leonardo da Vinci*, 1989, 12): *Dimmi se mai fu fatto.*

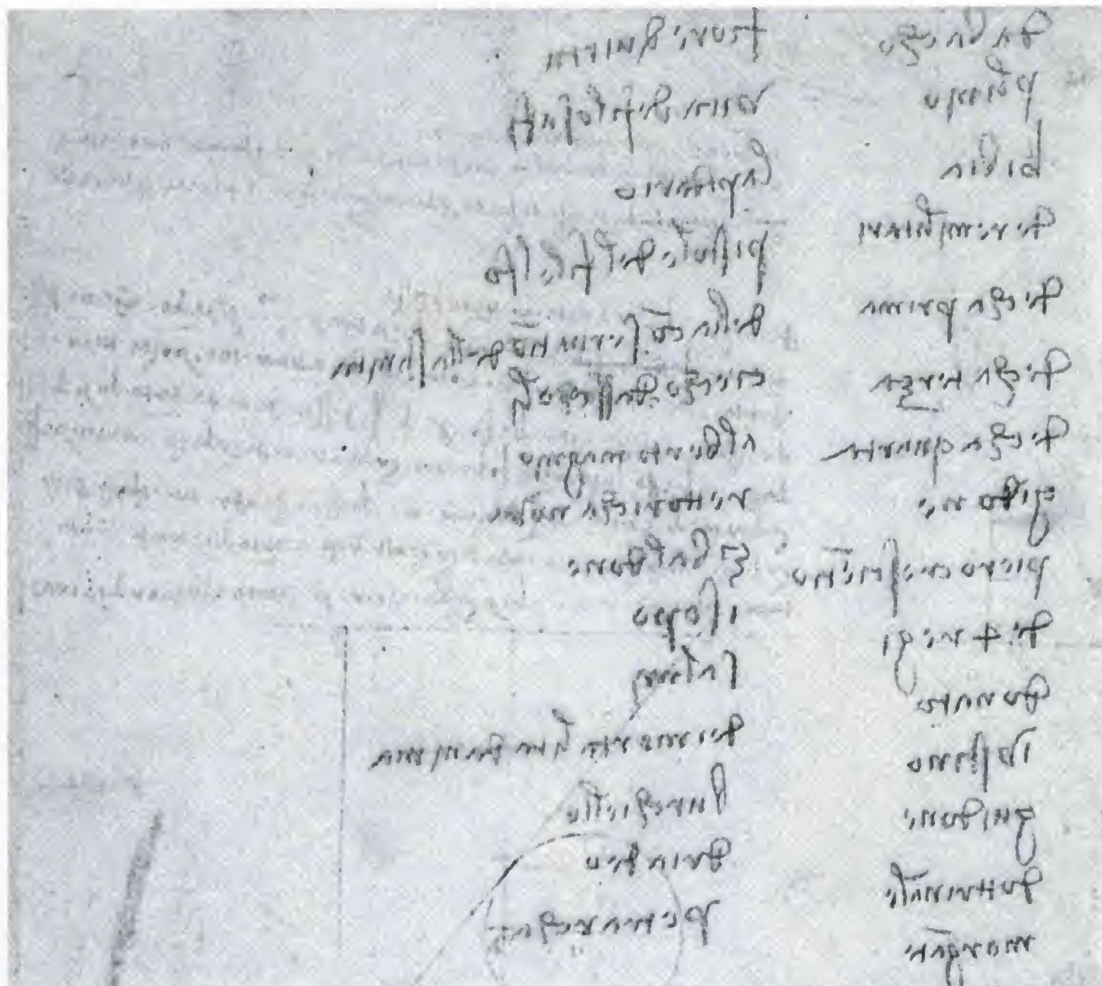
Asombra que Leonardo haya pasado a la historia con poco más de una veintena de pequeñas obras

La frase *Dimmi se mai fu fatto cosa alcuna?* (¿Dime si jamás se hizo cosa alguna?) resume las preocupaciones de un hombre que representó de forma magistral las numerosas tensiones de un fin de siglo que, como suele suceder, marcaba el ocaso de una época trascendental en la cultura y el inicio de otra que abriría un mundo lleno de perspectivas insospechadas.

Leonardo fue así, más que cualquier otra cosa, testigo de excepción del cambio de siglo que comprendió, o trató de comprender, las cuestiones planteadas por ese momento concreto, releídas en su caso con una lucidez aterradora.

Esa visión de Leonardo hijo de su momento, fruto de las múltiples contradicciones, obsesionado por sus lagunas en el conocimiento de la lengua latina y sus relecturas de los cientifistas medievales, contrasta con el otro Leonardo fabulado, en cierto sentido más popular entre nosotros a través de la crítica del siglo XIX, a su vez seducida por las historias sobre el genio, de alguna manera ya descrito por Vasari, atrapado y fascinado por el mito.

Pero, en el fondo, ¿cuál de los dos es el real? Tal vez ambos lo sean, o, mejor aún, es posible que no haya un Leonardo ni dos, sino tantos, muchos Leonardos. Si bien es cierto que las primeras descripciones del artista llegan hasta nosotros impregnadas por la pasión y la admiración de los contemporáneos, como *historias* contrapuestas a la Historia, no es menos cierto que para conformar a un personaje que como Leonardo tenga una biografía con grandes lagunas documentales —como sucede en los años cruciales antes de su viaje a Milán en los primeros ochenta—, es importante saber qué pasó, pero resulta igualmente útil conocer la forma en que se percibió entonces lo que estaba sucediendo.



Detalle de una página de notas de Leonardo *(Códice Atlántico)*

Datos biográficos de Leonardo

De cualquier manera, la duda a la hora de enjuiciar la veracidad de las *historias* de sus contemporáneos —o aquellos inmediatamente posteriores—, sirve de bien poco, dado que esas *historias* son casi la única fuente —si exceptuamos algunas cartas y datos entresacados de sus notas personales, por otro lado de difícil interpretación— que se tiene a disposición para reconstruir la vida de este artista que nació el 15 de abril de 1452 en el pequeño pueblo de Anchiano, cerca de Vinci, al oeste de Florencia, hijo ilegítimo de Caterina, una campesina, y Ser Piero, miembro de una familia prestigiosa y adinerada del lugar. El padre se casaría otras cuatro veces y daría a Leonardo once hermanastros, con algunos de los cuales tuvo una relación próxima, como probaría la curiosa carta que escribe a uno de ellos, tal vez a Domenico, con motivo del nacimiento de su hijo. Este curioso documento, a menudo citado como signo inequívoco de la misantropía y la falta de lazos afectivos del artista, se expresa en estos términos: *Amadísimo hermano mío. Sólo te envío la presente para avisarte que en los días pasados recibí la tuya por la que me enteré de*



La Anunciación, hacia 1473, Florencia, Galería de los Uffizi

que habías tenido un heredero, cosa de la que pareces alegrarte mucho (...) debes saber que te has alegrado de haberte creado un enemigo solícito que con todo su sudor deseará su libertad, que no será hasta tu muerte. (MacCurdy, 1952, 134).

El hecho de ser hijo ilegítimo —por otra parte algo bastante común en la sociedad del momento— no debió ser tan decisivo en la vida del artista, aunque tal hecho se amplificara a partir de la reconstrucción psicológica de Freud, escrita a principios de este siglo y que se comentará más tarde. Así, Freud basa su teoría en el abandono que debió sentir el pequeño Leonardo, si bien este abandono no estaría en absoluto confirmado documentalmente. Se podría decir más bien todo lo contrario: Ser Piero, que como todos los miembros de su familia se convertiría en un famoso notario, acogió al niño en su casa a muy temprana edad, no habiéndole dado hijos su primera mujer, y a lo largo de su vida las relaciones entre ambos debieron ser buenas y afectuosas, siempre, claro está, desde los parámetros y las costumbres del momento.

En el taller de Verrocchio

Si su ilegitimidad no parecer haber sido un hecho decisivo en la trayectoria existencial de Leonardo, la pertenencia a una familia poderosa acabaría por ser definitiva en la formación del artista. Así, hacia 1469 entraba en el taller de Andrea Verrocchio (1435-1488), lugar en el que también se formaron algunos de los nombres más relevantes del Cuatrocientos florentino, muchos de los cuales estarían íntimamente ligados al círculo de Lorenzo de Médicis —Domenico Ghirlandaio (1483-1561), Pietro Perugino (1444/50-1523) y el mismo Sandro Botticelli—. Se tienen pocas noticias de la primera educación de Leonardo, exceptuando las anécdotas suministradas por Vasari, quien le describe durante sus primeros años como un niño dotado para la música y las matemáticas, dibujando seres fantásticos, flores y animales.

Los años en el taller de Verrocchio, quien quedó asombrado ante



las capacidades del joven, según narran las crónicas, serían decisivos para su carrera como artista, colaborando en obras como el conocido *Bautismo de Cristo* (1470, Florencia, Uffizi), en el que según Pierre Francastel también participa Botticelli: *Estamos en un momento en que la tercera generación del siglo entra en escena conducida por sus mayores* (Francastel, 1969, 266).

El bautismo de Cristo, **obra producida en el taller de Verrocchio, hacia 1470, Florencia, Galería de los Uffizi**

Era esa la época de los talleres, lugar donde se aprendía a pintar o, dicho de otro modo, lugar que servía como vehículo de transmisión de las convenciones visuales al uso. Este hecho es esencial si se tiene en cuenta la fisonomía del mundo florentino de ese momento. En una ciudad dominada por el Neoplatonismo misticista de los círculos en

los Médicis, los talleres simbolizan la continuidad práctica del método cientifista en las artes, esos conceptos ligados a la tradición de León Battista Alberti (1404-1472) y sus ideas enraizadas en una concepción matemática de la pintura, así como de una fidelidad a la *naturaleza* —en su concepción, la suma de todo aquello no creado por la mano del hombre.

En este orden de cosas, la *bottega* del Verrocchio —entre otras— tuvo una enorme significación en la Florencia del siglo XV como reducto pragmático en medio de una ciudad en parte dominada por filósofos mistizantes, cuyas doctrinas alentaban Lorenzo y Cosme de Médicis. Hacia los años setenta del siglo la familia controlaba la ciudad, y bajo lo que Blunt definía como *un reinado autocrático* (Blunt, 1979, 32) la vida se hacía cada vez más opulenta.

El mismo Alberti advierte los cambios acaecidos en la ciudad de los últimos años de su vida. De algún modo observa cómo los Médicis, con el fin de tener a los pensadores apartados de la vida política y evitar cualquier interferencia en la misma, apoyan de forma explícita o implícita el neoplatonismo contemplativo de filósofos como Marsilio Ficino, guía espiritual del joven Lorenzo di Pierfrancesco, y Pico della Mirandola, cuyos principios estéticos se basaban en la pura contemplación frente a la mayor participación activa de los pensadores de los años treinta. Si para la generación de Alberti, tal vez más próxima a las fuentes platónicas primigenias, el amor tiene una función social y es la base de la familia —como explicita el mismo Alberti en algunas de sus obras—, para Pico y Ficino se relaciona con la contemplación de la belleza divina (Blunt, 1979).

La bottega *de Verrocchio tuvo una enorme significación en la Florencia del siglo XV*

Aparte de estas consideraciones de orden más teórico, la función de la *bottega* era esencialmente formativa, como se ha apuntado con anterioridad: los discípulos, que solían permanecer en casa del maestro durante su período de aprendizaje, recibían instrucción en las artes —a menudo desde pintura a orfebrería pasando por escultura, según los trabajos encargados al taller—, a la vez que contribuían a la elaboración de las obras.

Estas prácticas al uso, además de estar confirmadas documentalmente en cada caso, quedan probadas por dos hechos más generales de índole sociológica. La permanencia física en el taller, conviviendo con otros aprendices, tiene, entre otras, una prueba irrefutable en la reiterada exclusión de las mujeres del mismo durante los siglos XV al XVII, ampliamente estudiada por Germaine Greer (Greer, 1979) y otras teóricas feministas. Las jóvenes no podían recibir su formación en los talleres en parte porque no era decorosa la convivencia con otros discípulos varones y en parte porque en el momento de abandonar el taller, supuestamente varios años más tarde, serían excesivamente viejas para tomar esposo. Un caso excepcional fue Sofonisba Anguissola (1532-1625), que sí recibió la formación en un taller, si bien tuvo como únicas compañeras a sus hermanas, siendo su educación particularizada y supervisada por la mujer del maestro, que se encargaba personalmente de las niñas.

En cuanto a la participación en los encargos de taller, además de las constataciones puramente estilísticas y utilizadas en la expertización de obra, la existencia de numerosas facturas pormenorizadas que se conservan, en las que se constata cómo sube el precio dependiendo no sólo de los materiales utilizados —sobre todo oro y ultramarino— sino de la no intervención de los discípulos, probaría la partici-

pación de los mismos en las obras respectivas de cada *bottega*.

Al taller del Verrocchio, uno de los más populares en la Florencia del momento, le sucederían los talleres de dos de sus discípulos (el de Ghirlandaio después de 1482 y el de Perugino, que se instala en 1486, ambos en Florencia). Si una de las funciones básicas de las *botteghe* era la propagación del estilo, a finales de los años ochenta se puede ya hablar de un estilo común de signos compartidos.

En cierto modo, Leonardo experimentará con ese sistema aunque mostrando desde esa primera colaboración en el *Bautismo* síntomas diferenciados del maestro. La comparación entre los dos ángeles, el de perfil del discípulo, de fineza extremadamente moderna, y el más tosco del maestro que mira con carita embobada tanta modernidad, es una muestra irrefutable, a pesar de tratarse de una obra tempranísima, de que Leonardo se presenta ya como ese discípulo que superará al maestro. Ya aquí se desvela la futura pasión de matar al padre, en términos freudianos, también artísticamente.

En 1472 Leonardo aparece inscrito en la Compañía de San Lucas de Florencia, conocida confraternidad de pintores, y a la edad de veinte años pudo haber alcanzado el *status* de artista independiente, a pesar de seguir viviendo en el taller del Verrocchio cuatro años más tarde, como se deduce de las notorias acusaciones de sodomía contra el artista que saltan a la luz pública durante esos años. Este suceso en la vida de Leonardo, desestimado o negado por sus contemporáneos, dio, sin embargo, pie a muchas de las leyendas posteriores.

A los veinte años parece haber conseguido ya el status *de artista independiente*

¿Era Leonardo homosexual?

Aun hoy en día resulta extremadamente difícil determinar la homosexualidad de Leonardo, a pesar de los esfuerzos del doctor Freud a través de una lectura psicoanalítica, tan fascinante en su calidad de testimonio literario como traída por los pelos desde una posición de rigor histórico. Es cierto que el mismo Vasari menciona el episodio aunque se apresura a decir que se trataba de una habladuría y, más aún, existe incluso una acusación cursada formalmente. Pero antes de pasar a comentar dicho documento y los hechos que lo antecedieron, convendría recordar la situación y las costumbres respecto a este tema concreto en la Florencia del momento.

La homosexualidad, y más concretamente la sodomía, era uno de los vicios más criticados entonces, a pesar de que las leyes no parecían ser muy eficaces a la hora de combatirlo. El discurso de Savonarola en noviembre de 1494 advertía al clero florentino al respecto: *Dejad, os digo, ese vicio innombrable, dejad ese maldito vicio que tanto ha provocado la ira de Dios sobre vosotros, porque ay, ay de vosotros* (Villari y Casanova, 1898, 61).

Savonarola moría en el patíbulo cuatro años más tarde y las leyes se reforzaban en cuanto a las penas contra el *vicio innombrable*, pero no se puede perder de vista esa cierta tolerancia por parte de las clases cultas, para quienes el amor homosexual tenía el beneplácito implícito de los filósofos griegos, muy condescendientes a este respecto como es sabido y como mostrarían tantas obras esenciales en la cultura clásica, entre otras *El banquete* de Platón.

Las posiciones sociales no debían, así, ser muy diferentes por lo



La Virgen de las rocas, hacia 1483-86, París, Museo del Louvre

La Virgen de las rocas,
hacia 1495-1508,
Londres, National
Gallery



que se refiere a la conducta de los artistas y es bien cierto que a menudo se habla de casos de homosexualidad entre algunos creadores del momento, siendo el ejemplo de Miguel Angel de los más reiterados, a la vez que desmentidos a través de una explicación neoplatónica para sus versos encendidos al joven Tommaso y a través del amor tardío y espiritual hacia Vittoria Colonna. No obstante, se trata por lo general de meras conjeturas, siendo Leonardo uno de los pocos casos documentados, aunque el carácter anónimo de la denuncia ha sido uno de los argumentos más utilizados por la crítica para desmentir el rumor. En cualquier caso, este razonamiento no parece ser excesivamente riguroso si se tiene en cuenta que en aquel momento la mayoría de las denuncias eran anónimas y que depositar denuncias sin firmar en el *tambor* del Palazzo Vecchio —una especie de buzón instalado allí para tal fin— era perfectamente legal.

A través de tan extendida práctica, en 1476 se acusaba de sodomía al modelo de pintores Iacopo Salterello y a cuatro ciudadanos, entre los que se encontraba Leonardo. La denuncia se desestimaba a condición de que no volviera a encontrarse nada parecido en el *tambor*, y, a pesar de que ese mismo año aparecía una nueva denuncia, se reiteraría la desestimación, seguramente por el hecho de que los presuntos culpables pertenecían a algunas de las mejores familias de la ciudad.

La acusación de adoptar a los discípulos por la belleza es algo reiterado en el caso de Leonardo

En cualquier caso, historias como las de Gian Giacomo Caprotti, llamado por las crónicas Salaj o Salai, dejan al espectador sumido en una cierta perplejidad. Este joven, angelical según todas las descripciones, que vivió con el maestro Leonardo durante más de veinte años y al que legó parte de su fortuna al morir, ocupaba un ambiguo papel de discípulo, modelo y criado. Leonardo le tomó a su servicio, tal vez, por su belleza, y él mismo, en sus notas, da cuenta de los regalos que le hace durante los primeros meses en su casa. La acusación de adoptar a los discípulos por la belleza es algo reiterado en el caso de Leonardo y, en cierta manera, la falta de talento de los jóvenes que le acompañaron y la discontinuidad con la labor del maestro, corroborarían la sospecha.

En el *Libro dei Sogni* Giovanni Paolo Lomazzo describe un diálogo inventado entre Leonardo y Fidias, quien le pregunta al primero sobre su amor por el bello Salai: *¿Jugabas con él a ese juego por detrás que tanto aman los florentinos?* A lo que el pintor contesta: *Oh, muchas veces. Después de todo era un joven hermosísimo de apenas quince años* (Lomazzo, 1973, 104).

Dejando a un lado las maledicencias de Lomazzo, el mismo Leonardo en sus notas no sólo da cuenta de los regalos —ropa, un collar, un anillo—, sino que narra los robos y las mentiras en un testimonio que recoge Freud: *Jacomo entró en mi casa el día de la Magdalena de 1490 a la edad de diez años. Al segundo día le mandé cortar un par de camisas, unos pantalones y un jubón, y al sacar el dinero para pagar estos vestidos me lo robó del bolsillo, siendo imposible hacérselo confesar, aunque me constaba con absoluta seguridad* (Freud, 1973, 44). Al margen del texto aparecen unas anotaciones en las que escribe *ladrón, mentiroso, terco, glotón.* Aun así, Leonardo le tuvo a su servicio y le llevó con él en sus viajes, acrecentando la leyenda homosexual que tanto ha intrigado e interesado a la crítica posterior, siempre ansiosa de infrahistoria, o historia de las vidas personales, sobre todo de aquellas algo conspicuas.

Tal vez podría ser más cierta la hipótesis que apunta al celibato de Leonardo, incluso más obstinado que el supuesto celibato de Miguel Angel, a partir de su visión neoplatónica del mundo. Esta sospecha se puede corroborar en Leonardo a través de la lucha continua por reducir los instintos animales del hombre —refleja en sus notas— y para muchos causa de la misantropía en los últimos años de su vida. Una parte de la crítica ha visto en dicha actitud la causa que justificaría la absoluta frialdad que el artista parecía mostrar ante todos los acontecimientos de su vida, incluso los que pueden adivinarse más dolorosos, como la muerte del padre, de la que Leonardo da cuenta con mucha distancia: *Hoy, día 9 de julio de 1504, miércoles, a las siete horas, murió Ser Piero de Vinci, notario en el Palacio del Potestad, mi padre, a las siete horas. Tenía 80 años, dejó hijos varones y dos hembras.* (Freud, 1973, 56).

Bien pudiera ser cierto que la muerte del padre, tan asépticamente descrita en esta nota y que tanto juego daría a Freud, no llegara a afectarle al haber pasado lejos de él buena parte de su vida y, sobre todo, al ser por entonces las relaciones familiares frías y distantes, como lo serían hasta bien entrado el XVIII, momento en que se replantea la idea misma de familia como la entendemos hoy. Sea como fuere, al final de su vida Leonardo podría haber logrado dominar los instintos, conjugando la lascivia y el arrepentimiento, como de alguna manera muestra su alegoría *Piacere e Dolore*.

Dejando a un lado este problema sobre el que se volverá posteriormente al comentar el ensayo de Freud, los años que Leonardo permaneció en Florencia, más o menos asociado al círculo mediceo, no están excesivamente documentados. En esta ciudad Leonardo perteneció a la Academia establecida por Lorenzo de Médicis, creada, entre otras cosas, para permitir a los jóvenes talentos trabajar con su colección de escultura clásica en Florencia, según se puede deducir del *Anónimo Gaddiano*. A ese período pertenecen algunas de sus primeras obras, entre otras *La Anunciación* (hacia 1473, Florencia, Uffizi), el conocido retrato de *Ginevra de Benci* (hacia 1474, Washington, National Gallery of Art) y algunas Madonnas.

Los años que Leonardo permaneció en Florencia, más o menos asociado al círculo mediceo, no están excesivamente documentados

Al servicio del duque de Milán

A finales de 1481 o principios de 1482 el mismo Lorenzo le enviaría como una especie de embajador musical con la misión de llevar un instrumento —al parecer una especie de extraña arpa de su invención construida en plata— al duque de Milán. Su talento natural para la música, unido a lo particular del instrumento —por otra parte, no claramente especificado en ninguno de los testimonios— le hicieron ganar de inmediato la admiración y simpatía de la corte. No obstante, en una carta enviada a Ludovico —seguramente escrita después de su llegada a Milán— ofrece, sobre todo, sus servicios como ingeniero militar en caso de guerra y, en caso de paz, los de arquitecto, inventor de máquinas y escultor, proponiendo la construcción de una estatua conmemorativa del padre del duque, Francesco Sforza, que jamás llegó a realizarse.

Permanecería al servicio del duque durante casi veinte años cumpliendo con muchas y variopintas misiones, desde diseñador de ves-



Copia de Pedro Pablo Rubens de *La batalla de Anghiari* de Leonardo, hacia 1603, París, Museo del Louvre

tuario para teatro hasta ingeniero hidráulico. Allí también ejercitaría su talento de pintor realizando obras como *La Virgen de las rocas* en sus dos versiones, la del Louvre (hacia 1483-86, París, Louvre) y la de la National Gallery de Londres (hacia 1495-1508), el retrato de la amante del duque, Cecilia Gallerani, y comenzando en 1495 *La última cena* del refectorio de Santa María delle Grazie en Milán, uno de los pocos frescos de Leonardo que han logrado conservarse.

Aparte de posibles breves visitas a Roma y Florencia, quizás en 1492 y 1495, respectivamente, Leonardo sólo abandonaría el servicio del duque en octubre de 1499, año en que los franceses entraban en la ciudad. La amenaza de esta entrada, que acababa *de facto* con el mecenazgo artístico de Ludovico —ya muy menoscabado por las tensiones precedentes— pudo en parte ser la causa de la no realización de la mencionada estatua, dado que el bronce que debía ser utilizado en tal empresa fue convertido en un cañón.

Con el giro violento de los acontecimientos Leonardo dejaba Milán, si bien la historia probaría que su relación con los franceses no debió ser la única causa de la salida de la ciudad, pues pasó de hecho los últimos años de su vida al servicio de esa corte. Junto con él salía de la ciudad el matemático Luca Pacioli, emprendiendo su viaje a Venecia vía Mantua, donde es posible que Leonardo realizara un *Retrato de la duquesa Isabella D'Este* (hacia 1500, París, Louvre). Durante su breve estancia veneciana conoció a Giorgione, a quien impresionó profundamente con su uso del claroscuro y su capacidad para plasmar no sólo la belleza sino la fealdad, sin duda



una de las obsesiones recurrentes del maestro florentino —según comenta Vasari en la vida del veneciano.

Dibujos para *Leda*, hacia 1506, Windsor

Leonardo en Florencia

Hacia mediados de 1500 encontramos a Leonardo de vuelta en Flo-

rencia, donde sus múltiples habilidades seguían siendo conocidas y apreciadas, a pesar de que, según comentaba en una carta Fray Piero de Novellara los experimentos matemáticos le apartaban en exceso de sus tareas pictóricas. Durante ese segundo período Leonardo trabajó en *La Virgen, el Niño y santa Ana* (hacia 1500, Louvre, París) y en 1503 recibía el encargo de realizar otra pintura mural que debía decorar una de las estancias del Palazzo Vecchio, compitiendo con la obra pareja de Miguel Angel. Dicha obra, *La batalla de Anghiari*, está hoy perdida.

Las relaciones con el otro gran maestro del quinientos parecen haber sido reiteradamente tensas. En cierto sentido, la rivalidad de la que dan cuenta los cronistas estaría justificada por la competencia real entre ambos, si bien sus propias características personales podrían haber contribuido a esas pésimas relaciones. Una anécdota de la época narra cómo Leonardo, acompañado por Giovanni da Gavina, paseaba cerca de los bancos del Palazzo Spini, donde un grupo de caballeros discutía sobre un pasaje de Dante. Pidieron al maestro ciertas aclaraciones sobre dicho pasaje y éste, aprovechando la presencia de Miguel Angel en el lugar, justo en el momento en que le era formulada la pregunta, les contestó: *Miguel Angel puede responderos.* Miguel Angel, ofendido ante lo que interpretó como una mofa, exclamó: *Tú hiciste el diseño para un caballo de bronce e, incapaz de terminarlo, lo abandonaste para tu vergüenza.* Y con estas palabras se marchó no sin antes añadir: *Y esos idiotas milaneses creyeron en ti.*

A pesar de existir constancia de pagos entre 1504 y 1505, *La batalla de Anghiari* fue interrumpida, quizás debido a los problemas técnicos que contribuyeron a deteriorar *La última cena.* La única parte ejecutada por Leonardo, *La lucha por el estandarte,* fue cubierta por los frescos de Vasari en los años sesenta y hasta nosotros sólo ha llegado una copia de Pedro Pablo Rubens (1577-1640). A ese período florentino pertenece, entre otras obras, el famoso retrato de *Monna Lisa* (hacia 1505-14, París, Louvre).

Al servicio de los franceses

La relaciones con Miguel Angel parecen haber sido reiteradamente tensas

En 1506, casi inexplicablemente, teniendo en cuenta que había salido de la ciudad a la entrada de los franceses, Leonardo deja Florencia, tal vez por desavenencias económicas, y vuelve a la corte de Milán, esta vez invitado por el gobernador francés Charles d'Amboise. Salvo breves visitas a Florencia pasó la mayor parte de los años siguientes al servicio de los franceses, bien en Milán o en Francia, donde moriría en 1519.

Durante ese tiempo serviría tanto al rey Luis XII como a los gobernadores locales (el mencionado Charles d'Amboise hasta 1511 y, posteriormente, Gastón de Foix y Giacomo Trivulzio). En la corte, como había sucedido con anterioridad a lo largo de su carrera, no se limitó a realizar tareas pictóricas, si bien el monarca manifestó el deseo expreso de poseer algunas pinturas entre las cuales se encontraban *La Virgen, Santa Ana y el Niño* del Louvre. Sus tareas variopintas —arquitecto, ingeniero, etc.— le hicieron ganar, una vez más, el favor de Luis XII. Benvenuto Cellini (1500-71) comenta cómo el



Dibujo para *Leda*, hacia 1506, Windsor

Rey veneraba a Leonardo, considerándole un excelente filósofo, y refiriéndose a él como *nuestro querido y bienamado Leonardo.*

En junio de 1512 los acontecimientos políticos obligarían a Leonardo a dejar Milán por segunda vez, tras haber sido tomada la ciudad por fuerzas españolas, venecianas y del papado. De allí viajaría hasta Roma, no sin pasar algún tiempo en Villa Melzi, cerca del río Adda, la casa de su querido discípulo y heredero, además de compilador de su trabajo, Francesco Melzi. Su estancia romana, bajo la hospitalidad de otro Médicis, el entonces Papa León X, sería de unos dos

años, en los cuales pudo haber trabajado en el *San Juan* (hacia 1509, París, Louvre).

A pesar de permanecer en Roma desde el 1513, mantuvo siempre estrechos contactos con Florencia y la corte francesa y, así, a la muerte de Giuliano en 1516, sintiéndose seguramente libre de los vínculos de fidelidad hacia la familia que siempre le había protegido, pudo aceptar la oferta del rey francés estableciéndose en el castillo de Cloux, cerca de Amboise.

Los últimos años del maestro estuvieron marcados por el empeoramiento progresivo de su salud, seguramente presa de algún tipo de parálisis, como parece traslucirse del informe de Antonio de Beatis, secretario del cardenal de Aragón, quien durante su visita a Amboise en 1517 se refiere a tres obras —*San Juan; La Virgen, Santa Ana y el Niño y*, quizás, la *Gioconda*— como *perfectas*, y que da noticia de su precaria salud en estos términos: *Pero nada más de esa calidad se puede esperar de él debido a su parálisis, que ha atacado en gran medida su mano derecha. Un milanés, que él ha educado y pinta excelentemente, vive con él. Aunque Leonardo ya no puede pintar con su dulzura anterior sigue dibujando y puede educar a otros... (Leonardo da Vinci*, 1989, 41). Este informe resulta un tanto confuso, en primer lugar porque las crónicas posteriores y la historia pondrían en tela de juicio la excelencia de los discípulos de Leonardo y, además, porque como es bien sabido, Leonardo era zurdo, por lo cual la supuesta parálisis en la mano derecha no afectaría a su trabajo. Aun así, es interesante pues da noticia de la mala salud del artista y habla de aquel que le acompañara en sus últimos años, Melzi, quien a la muerte del maestro —que dejaba este mundo en brazos del rey y habiéndose arrepentido de su anterior falta de fe, según Vasari—, el 2 de mayo de 1519 con 67 años de edad, escribía a los hermanos del artista en estos términos: *Para mí ha sido el mejor de los padres, por cuya muerte me resulta imposible expresar el dolor que siento... Es terrible para todos perder a un hombre así, puesto que la naturaleza no podrá volver a producir algo semejante (Leonardo da Vinci*, 1989, 41).

Leonardo era zurdo, por lo cual la supuesta parálisis de su mano derecha no afectaría a su trabajo

Vasari y los testimonios biográficos anteriores

La mayoría de los datos biográficos consignados derivan, como se ha explicado, del testimonio de Vasari, quien a su vez resume y amplía las noticias de dos de las fuentes más citadas sobre la vida de Leonardo: la brevísima biografía de Paolo Giovio y el *Anónimo Gaddiano* o *Magliabeochiano*.

De cualquier modo, la crónica vasariana, incluso adoleciendo, entre otras cosas, de un exceso de idealización, es un testimonio muy atractivo y permite al espectador actual acercarse al modo en que Leonardo fue percibido por sus contemporáneos. A pesar de las frecuentes críticas a los estudios *neovasarianos* por esa falta de rigor histórico en que pueden caer los acercamientos que le tomen como única fuente de información, Vasari sigue siendo un testigo insustituible para los estudios leonardescos, en particular para esos primeros años de la vida del artista tan poco documentados.

Pero antes de pasar a hablar de Vasari más pormenorizadamente,



Ginevra de Benci, hacia 1474, Washington, National Gallery

se resumirá de manera sucinta el contenido de las dos crónicas citadas. La primera formaba parte de una serie de tres etopeyas de hombres y mujeres célebres escritas por Paolo Giovio en la isla de Ischia, donde se retiró poco después del 1527, año en que los acontecimientos políticos le obligaron a abandonar Roma, ciudad en la que residía. Giovio, nacido en Como en 1483 y muerto en 1552 —por tanto, contemporáneo de Leonardo—, estudió en Pavía y practicó la cirujía en Milán. En 1517 salió hacia Roma, donde, médico del Papa León X, dedicaba la mayoría del tiempo a la lectura de los clásicos.

Después de ese año 1527, trágico para la capital papal y habiendo perdido todos sus libros, sería nombrado por el Papa obispo de No-

cera. Uno de sus intereses más destacados fue el coleccionismo de retratos, llegando incluso a ser dueño de una especie de galería de hombres y mujeres ilustres, siguiendo la moda de la época, en la cual era habitual el coleccionismo privado, que se constituía en forma de galería, una especie de pequeño museo al estilo de la galería medicea de escultura clásica.

Los datos que se pueden deducir sobre Leonardo en la cortísima biografía, que debía formar parte de un tercer volumen inacabado no son excesivos y, en cualquier caso se retoman ampliados en el testimonio vasariano.

En su crónica se presenta al Leonardo científico —*estableció que toda práctica artística debe estar precedida por el conocimiento de las ciencias* (Leonardo, 1969, 32 y ss.)—, investigador de fenómenos ópticos y buen conocedor de la anatomía, diseccionando *cadáveres de criminales, indiferente ante este trabajo inhumano y nauseabundo.* No obstante, también le cita como un artista que *añadió gran lustre al arte de la pintura,* a pesar de hablar del trabajo extrapictórico del maestro como algo que le apartaba de una producción más amplia *(dado que pasaba buena parte de su tiempo en la investigación de diversas ramas del saber subordinadas a su arte, sólo terminó algunas obras),* en parte también debido a su naturaleza inquieta, como Vasari vuelve a repetir en su biografía, y que pareció ser un lugar común entre los contemporáneos, a pesar que estudios más recientes planteen el problema desde otros puntos de vista.

Leonardo fue buen arquitecto y escultor, aunque dedicó su máximo esfuerzo a la pintura

Poco o nada se comenta aquí del personaje que añada algo a las referencias vasarianas: amabilidad, fascinación, habilidad musical, generosidad y hasta belleza física son las características a través de las cuales se define a este hombre, del que Giovio dice que murió en Francia con 67 años *causando gran dolor entre sus amigos, cuya pérdida fue incluso más terrible, pues entre la multitud de jóvenes que contribuyeron al éxito de su estudio no dejó ningún discípulo de cualidades destacables.*

La segunda biografía fue escrita unos quince años más tarde por un autor anónimo, el *Anónimo Gaddiano,* quien poco aporta a los datos biográficos ya consignados, si bien la noticia más detallada de las obras salidas de la mano del artista y de sus discípulos, entre otros Melzi y Salai. Leonardo vuelve a presentarse como un hombre fascinante, bien dotado y bello.

Vasari recoge las ideas básicas de estos documentos, pero su testimonio es el más vivaz desde un punto de vista literario y el más rico en anécdotas. Ya desde la primera página presenta al artista como un ser más cerca de los dioses que de los hombres, como se ha podido deducir de la frase que abría este capítulo, *en el cual además de la belleza del cuerpo, nunca suficientemente alabada, se unía una gracia infinita en todas sus acciones* (Vasari, 1991, 545 y ss.) y tanta *virtù* que era capaz de hacer fáciles las cosas más complicadas. En él la fuerza se conjugaba con la destreza, el valor y la magnanimidad, siendo la fama de su nombre tal que no sólo se conocía en su tiempo, sino que pervivió durante muchos años después de su muerte. Vasari llega a decir en sus comparaciones, siempre teñidas de las cualidades que tradicionalmente se atribuyen a los dioses, que *imitándole podemos acercarnos con el ánimo y la excelencia del intelecto a lo más alto del cielo.*

Excelente conocedor de las ciencias, buen arquitecto y escultor, aunque dedicó su máximo esfuerzo a la pintura, movió montañas con su ingenio —aludiendo a sus trabajos como ingeniero—, y fue un excelente músico y *de tan agradable conversación que atraía a las gentes.*

Visto desde la óptica del momento, Vasari no sólo alude a aquello a través de lo cual se define a los dioses, sino que describe al perfecto cortesano, a las cualidades que la entonces estricta etiqueta exigía. Sobre este punto convendría recordar el famoso libro de Baldasarre Castiglione (1478-1529) —retratado por Rafael— *Il cortigiano* que, publicado en los primeros años del 1500, se convertiría en un auténtico éxito editorial del momentó, circulando por todas las cortes europeas. La traducción que del libro hiciera al castellano el poeta Boscán en 1534 se suele presentar como esencial para comprender los cambios literarios y en las costumbres en esa controvertida llegada del Renacimiento a España.

Entre las características del buen cortesano Castiglione cita algunas de las cualidades que Vasari toma en su idealización de Leonardo: la buena conversación, la elegancia —que en el caso del pintor podría ser una buena presencia, dado que sus ropas se describen a veces como inusuales—, nociones de pintura y de música se hallan entre las reglas de etiqueta que la corte exige al caballero.

Las exigencias de esta moda podrían justificar la reiteración de la habilidad y el gusto musical de Leonardo que, de algún modo, aparecen reflejados en sus escritos. Así, en el parangón que establece entre las artes en el *Tratado de la pintura* —escrito estratégico para elevar la pintura a categoría de arte superior—, la música es una de las pocas artes que en la comparación no sale muy maltrecha. De hecho, se refiere a la música como *hermana de la pintura, puesto que de ella depende el oído, sentido segundón del ojo, y compone una armonía por la conjunción de sus partes proporcionales, sonadas simultáneamente* (Leonardo, 66 y ss.). Sin embargo, a pesar de ser hermanas, se apresura a llamar a la música desventurada por su falta de permanencia, y llega a presentarla como un simple acompañamiento, igual que la lectura de pasajes literarios para *entretener* al pintor, dedicado a más altos trabajos: *ataviado con ropas que le place; su habitación está limpia y llena de hermosas pinturas, y a veces se deleita en la compañía de músicos o lectores de variadas y bellas obras.*

Otra particularidad de Leonardo era su actitud solitaria y desasida del mundo

La idea de los pintores que cultivan la música es un hecho bastante frecuente durante el Renacimiento. Es conocido el caso de la citada Sofonisba Anguissola que, para dar muestra de su educación completa, se representa en sendos cuadros tocando un instrumento de tecla y jugando al ajedrez con una de sus hermanas.

Leonardo nunca hubiera querido representarse como alguien dedicado a empresas menores —aun teniendo en cuenta que la esencia matemática de la música la sitúa en un *ranking* mucho mejor parado que el de la escultura, pura manualidad—. No obstante, si fuera cierto que el pintor cultivó el arte del tañer, invitaría a revisar el concepto de Leonardo *uomo senza lettere* —como él mismo se solía denominar— a pesar de sus carencias en el latín —al menos el latín hablado, pues se sabe que como autodidacta consiguió traducir los textos que le interesaban—, algo que aún entonces se esperaba de un verdadero hombre docto.

Excentricidades

Pero dejando a un lado todas las idealizaciones, incluida la vasariana, surge una lectura del artista que otros testimonios corroboran, la del hombre que, lejos de ajustarse a los cánones contemporáneos de etiqueta se presenta como un personaje inusual, extravagante casi. En las mismas *Vite* se trasluce esa perplejidad que Leonardo debió sembrar entre aquellos que le conocieron, como se puede deducir de las anécdotas que recoge Vasari sobre las excentricidades del artista incluso en su juventud. Las más conocidas son, quizás, dos que retoma Freud en su análisis para justificar la incapacidad del artista para *crecer*, ese *complejo de Peter Pan* en el que el padre del psicoanálisis fundamenta la personalidad del maestro.

Una se refiere al curioso animal, *un singular lagarto que le trajo el viñador del Belvedere (al cual) hizo, con la piel de otros animales de la misma clase, unas alas llenas de mercurio, que temblaban y se movían; luego le pintó ojos, le puso cuernos y barbas, lo domesticó y lo llevaba en una caja, asustando a sus amigos.* La segunda, relacionada con experimentos aerostáticos, aparece consignada por Vasari de la siguiente manera: *Hacía desengrasar y lavar tan minuciosamente una tripa de carnero, que podía ocultarse en la palma de la mano; luego la aplicaba al tubo de un fuelle oculto en una cámara contigua y cuando, moviendo el fuelle, la tripa se inflaba, obligando a los presentes a refugiarse en un rincón, él la comparaba al genio, que limitado primero a un pequeño espacio, crece luego cada vez más, llenando los ámbitos.*

¿Cómo definir estas anécdotas que Vasari podría incluir entre las *pazzie*, locuras? ¿Son realmente locuras, experimentos científicos, o forman parte de los divertimentos y las máquinas para la paz que Leonardo debía imaginar para entretener a sus señores cuando no estaban en guerra? En primer lugar, resulta difícil determinar si los hechos sucedieron en realidad o si forman parte de la construcción del mito, igual que la famosa historia que cuenta Vasari para hablar del amor a los animales y que muestra a Leonardo comprando pájaros en el mercado para luego soltarlos a su perdida libertad.

Debía, en cualquier caso, haber algo de cierto en las excentricidades del artista. Entre otras cosas llama la atención su vegetarianismo, sin duda muy inusual en un momento histórico nunca descrito como continente en la mesa, y que aparece comentado en muchos testimonios. Se sabe, por ejemplo, que Leonardo definía al hombre carnívoro como *sepultura de animales, cuna de muertos... vaina de corrupción* (Wittkower, 1968, 90). Con estas palabras parafraseaba sin duda a Ovidio aunque todo lleva a pensar que hacía suyas las frases del célebre filósofo de la antigüedad. Sus hábitos alimenticios debían de parecer tan extravagantes en su momento que el explorador Andrea Corsali en una carta a Giuliano de Médicis describe las costumbres de una tribu exótica que se negaba a comer nada que contuviera sangre y utiliza al florentino como comparación en una llamativa frase: *como nuestro querido Leonardo* (Wittkower, 1968, 90).

El artista, *más filósofo que cristiano*, como dice Vasari, cometía algunas de estas locuras, aunque este tipo de bizarrías eran incluso comunes en el momento. A menudo se describen las *pazzie* de algunos de sus contemporáneos, sobre todo a partir de la segunda mitad del

Cuatrocientos, momento en que los biógrafos se empiezan a interesar por la *psicología* de los personajes. La misma forma de adjetivar las manías es esclarecedora: absurdo, singular, enloquecido, bizarro, extravagante, caprichoso y hasta fascinante, pues la conducta inconformista solía resultar muy atractiva. Piero de Cosimo (1461-1521) y Pontormo (1494-1556) se describen como profundamente perturbados, el último enfermizamente solitario, y el Barocci (hacia 1528-1612) como hipocondríaco hasta límites indecibles. Las manías o bizarrías fueron tantas que Giovan Battista Armenini escribe a finales del Quinientos en sus *Dei veri precetti della pittura* (1586) una crítica a los artistas que quieren ser excesivamente *singulares* y una alabanza a los moderados.

Otra particularidad de Leonardo era su actitud solitaria y desasida del mundo. Esta desvinculación de todo se ha solido ver en términos negativos, a pesar de contraponer a esta percepción cualidades como la generosidad y la urbanidad. La visión de Leonardo como un hombre incapaz para los afectos podría ser otra idea preconcebida, ya que la fidelidad a los Médicis —partiendo sólo hacia Francia a la muerte de su protector— o la larga amistad con Melzi probarían lo contrario.

Quizás eso que se ha leído como un rechazo de los afectos forma más bien parte del concepto del Leonardo cosmopolita, el hombre autosuficiente y de afectos controlados, quien sabe que debe seguir su camino, permanentemente en tránsito no sólo geográfico —como de hecho hizo— sino mental: para llevar a cabo el propio proyecto intelectual uno debe liberarse de las pasiones. Y esa idea que encontraremos cinco siglos más tarde en el escritor Walser, que pasa su vida trabajando como mayordomo para realizar su obra desapasionadamente, aparece en Leonardo como la verdadera esencia de su modernidad.

Leonardo no tuvo, quizás, paciencia para ejecutar las grandes obras al fresco, tan de moda en la época

El constante tránsito como característica de la modernidad podría renovar la lectura respecto a la supuesta inconstancia de Leonardo, que tanto le achacaron los cronistas y que Freud intenta justificar a través de sus decepciones infantiles. Esa *discontinuidad* que se suele mencionar acaba por revelarse como una contradicción si se tiene en cuenta cómo en otros momentos se le describe como un perfeccionista que nunca da por acabada una obra, como mostraría la *Gioconda* que llevó consigo hasta el final de sus días sin entregársela jamás al cliente.

Leonardo no tuvo, quizás, paciencia para ejecutar las grandes obras al fresco tan de moda en la época, pero realizó muchos experimentos científicos de los que nos ha legado dibujos que requerían una sucesión de comprobaciones que denotan una paciencia más que probada. Tal vez fuera la suya la decisión indiscutiblemente moderna de emplear las energías en algo entonces más infrecuente pero que exigía, sin duda alguna, el mismo esfuerzo de continuidad si no mayor. Por otra parte, crónicas como las del contemporáneo Matteo Bandello comentan su poder de concentración que le llevaba a pasar horas trabajando en la ejecución del Cenáculo, olvidándose incluso de comer y de beber, extasiado, pensando, observando, mientras otras veces daba apenas dos pinceladas y se iba a ocupar de otras cuestiones.

Esto forma parte de lo que los Wittkower han llamado el *ocio creativo*, algo que confirma la anécdota de Miguel Angel, quien mirando su obra vaticana, sin pintar, fue una vez amonestado por el Papa por no trabajar, a lo que el artista contestó que sí estaba trabajando. Pensar, contemplar, era trabajar, sobre todo para una generación que lu-

chaba por sacar a la pintura de lo puramente artesanal. Muchos años después, en su famoso cuadro de *Las Meninas*, Velázquez se pintaría ataviado como un gentilhombre y sin que la mano estuviera ejecutando trabajo alguno, con un doble fin: institucionalizar en España esa costumbre establecida en Italia siglos antes —la pintura como arte liberal, el pintor como intelectual— y presentarse como el noble que siempre quiso ser y para convertirse en el cual trabajó toda su vida. Se trataba, en pocas palabras, de la creación solitaria, de la máxima concentración por la que lucha Leonardo *(siempre he querido estar solo)* y que exigía Miguel Angel sin dejar siquiera al Papa ver su obra antes de que ésta estuviera terminada.

Una interpretación psicoanalítica de Freud

Por cuanto idealizada o distorsionada, la visión de Vasari refleja, como se ha venido advirtiendo, muchos de los síntomas de la época. De alguna manera se podría decir lo mismo de la curiosa interpretación que Freud publica sobre el artista en 1910, *Un recuerdo infantil de Leonardo*, que forma parte de una serie de interpretaciones psicoanalíticas de otras célebres figuras artísticas y literarias: Miguel Angel, Jensen, Goethe y Dostoievski.

Por mucho que este trabajo haya sido criticado por los especialistas, y no sin razón, por mucho que Meyer Schapiro haya desmontado las teorías de Freud (Schapiro, 1955), al que acusa de haberlas basado en un pasaje anecdótico y puntual, por mucho que Freud resalte su importancia y el haber seguido al pie de la letra a Vasari y Lomazzo, la lectura del psicoanalista vuelve a ser significativa de una época, de un momento y de un personaje, y a través de ella si no es posible conocer a Leonardo, al menos, sí es posible reconocer a Freud.

Según Freud, Leonardo no llegó a desarrollarse como individuo adulto normal a consecuencia de ser hijo ilegítimo

El pasaje en el que fundamenta su complicadísima teoría sobre la sexualidad de Leonardo, es referido por el artista entre sus recuerdos de infancia: *Parece que me hallara predestinado a ocuparme tan ampliamente del buitre, pues uno de los primeros recuerdos de mi infancia es el que, encontrándome en la cuna, se me acercó uno de estos animales, me abrió la boca con su cola y me golpeó con ella, repetidamente, en los labios* (Freud, 1973, 24).

A partir de esta idea Freud explica cómo el artista se remonta a los primeros meses de vida —un recuerdo preconsciente— en los que aún era amamantado por la madre —tan atractiva como descabellada es su trayectoria etimológico-histórica en la que habla de la diosa Mut, a la que estaría asociado el animal, y que conecta con la palabra *mutter*, madre en alemán, asociación impensable teniendo en cuenta que este tipo de conexiones sólo pueden hacerlas quienes hablen la lengua y no parecería ser el caso de Leonardo—. Por otro lado, y conociendo las propias obsesiones del biógrafo, es fácil adivinar, y Freud lo explicita, que esa cola golpeando la boca alude a la *fellatio*.

De esta forma entra directamente en los puntos que le preocupan: en primer lugar se alude a una sublimación de la libido que el artista canaliza en el deseo constante de saber —correlato del deseo de saber sexual en los niños que Leonardo nunca supera, sino que transfiere—. En segundo lugar, se alude la idea de la madre fuerte, casi andrógina, determinada por la ausencia física del padre. Se acaba, cómo



La última Cena, hacia 1495-97, Milán, Convento de Santa María delle Grazie

no, desembocando en la homosexualidad del artista, por otro lado apuntada por Lomazzo y Vasari, fuentes primeras de Sigmund Freud.

Después de un complicadísimo razonamiento concluye que Leonardo no llegó a desarrollarse como individuo adulto normal como consecuencia de ser hijo ilegítimo, por tanto carente de un modelo masculino a imitar. De ahí que pase su vida reprimiendo el amor hacia la madre, aunque debido a la misma represión queda grabado en su subconsciente la que le lleva a huir de otras mujeres para no traicionarla. Esa huida acaba siendo una huida de toda forma de amor, factor a través del cual Freud justifica las sucesivas represiones de todo sentimiento animal y espiritual que documenta con numerosos ejemplos, algunos de los cuales ya han sido citados a lo largo de estas páginas. Así, el niño solitario pasa la vida soñando con una sonrisa, la de la madre, que vuelve a encontrar en el rostro de *Monna Lisa* y ya jamás quiere abandonar. La sonrisa, en términos lacanianos, podría ser el símbolo visual de la *falta*, de la pérdida de una madre perfectamente construida en su naturaleza andrógina —a un tiempo masculina y femenina, la madre fálica.

Es cierto que Vasari habla de cómo en su juventud dibujaba caras femeninas sonrientes pero este hecho bien se podría interpretar como una costumbre de la época: sonrisas reservadas y seductoras que hallamos, por ejemplo, también en Botticelli o Ghirlandaio.

El abandono infantil, según Freud, sería, pues, la causa de su inconstancia, de la negativa reiterada a crecer de ese hombre que sigue jugando a juegos infantiles y que se autorretrata simbólicamente en esa *Virgen, Santa Ana y el Niño* como un niño con dos madres, situación que él debió de percibir al ser trasladado a casa del padre y vivir con la madrastra durante esos primeros años.

Tamizado por el tiempo y las críticas, el testimonio de Freud aparece hoy más como una reliquia de principios de siglo, si bien a pesar de lo falto de objetividad histórica de sus testimonios, como Schapiro puso en evidencia, algunas de sus apreciaciones resultan extremadamente esclarecedoras, diríamos casi, para la interpretación de ciertas obras en extremo enigmáticas en su interpretación y para las que los datos objetivos poco aportan. Sea como fuere, a pesar de que hoy nos parece un tanto exagerado encerrar a Leonardo dentro de una categoría estricta —los hijos ilegítimos que manifiestan idénticas reacciones psicológicas asociadas a la neurosis—, el testimonio de Freud refleja, al menos, ese profundo placer del texto.

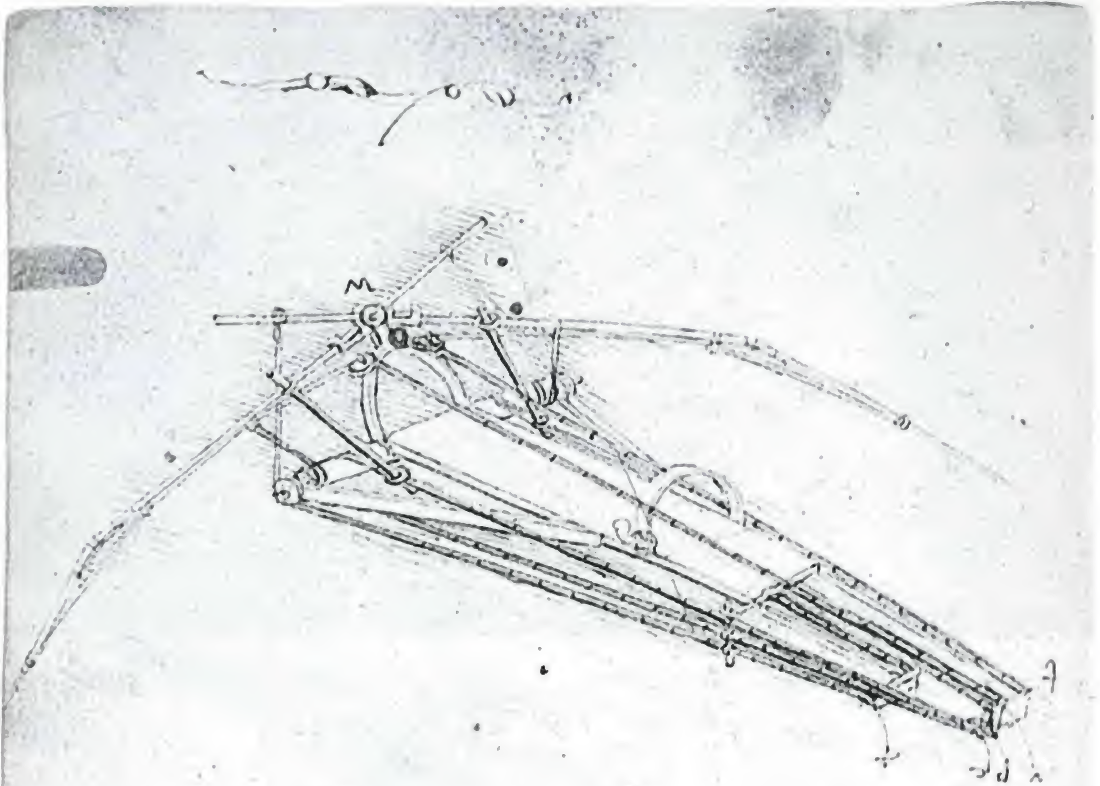
Máquinas para la guerra y para la paz

HACIA 1481-82 partía Leonardo hacia Milán enviado desde Florencia por Lorenzo de Médicis en una misión que podría situarse dentro del tipo de *intercambios culturales*, muy frecuentes en ese momento y entendidos hoy más como misiones político-diplomático-militares entre señores poderosos que querían mantener su supremacía. La excusa que ambos utilizaban para encubrir su deseo de proteger ese poder era la más aceptable en la Italia del momento, el *embellecimiento* como parte del bienestar público, ya del espíritu —tal era el caso de la Academia neoplatónica—, ya de la ciudad —como probaría la urbanística sforzesca—. Aun siendo estas motivaciones políticas de especial utilidad para comprender muchos de los planteamientos estéticos del cuatrocientos, concluyen aquí las reflexiones sobre las estrategias de perpetuación de los que, junto con el Papa, podrían ser considerados los gobernantes más poderosos de Italia, dado que el tema sería en sí mismo materia de una discusión aparte.

De esa misma fecha —primeros ochenta— debe datar un esbozo de carta que, aun no conservándose en manuscrito original, sino en una copia de mano no identificada, parece de probada fiabilidad. En ella Leonardo se dirige al duque en estos términos: *Muy ilustre Señor, habiendo ahora con detenimiento examinado los logros de aquellos que se llaman constructores avezados en los instrumentos de guerra, y viendo cómo las invenciones y operaciones de los mencionados objetos no son en absoluto diferentes de las de uso común...* (Leonardo, 1969). El contenido de la carta, muy profusamente reproducida, se centra luego en las diferentes obras que Leonardo podría llevar a cabo al servicio de Ludovico Sforza, llamado *el Moro*. Se alude así a servicios muy variados, casi todos trabajos de ingeniería militar: desde *puentes fuertes* hasta morteros, pasando por catapultas, *traboochi* o barcos y sistemas de defensa y ataque, caso de librarse la batalla en el mar.

En la mencionada carta se propone también la construcción del monumento ecuestre dedicado al padre del duque —que finalmente nunca se llevó a cabo— por estar capacitado Leonardo para *hacer escultura en mármol*, no sin antes mencionar que *en tiempos de paz (puede) cumplir tanto y tan satisfactoriamente como cualquier otro en la arquitectura y la composición de edificios públicos y privados; así como en la conducción de aguas de un lugar a otro.*

Dibujo para la máquina voladora, hacia 1488, París, Biblioteque de l'Institut de France





Modelo desarrollado en ordenador a partir del proyecto arquitectónico de Leonardo

Sólo aparece en la carta una mención a su actividad pictórica *(y de igual modo puedo hacer en pintura lo que sea, tan bien como cualquier otro, sea quien sea)* y, a pesar de que en ella se nos muestra como un artista perfectamente seguro de sus aptitudes como tal, llama inmediatamente la atención que Leonardo, para nosotros sobre todo pintor, ofrezca a Ludovico Sforza, en primer lugar, sus servicios como ingeniero militar —al menos la descripción más detallada corresponde a esta faceta de sus actividades—. El pintor, el escultor y hasta el arquitecto para los *tiempos de paz* son mencionados secundariamente, como méritos añadidos pero no fundamentales.

Este curioso hecho se podría explicar dentro de la perspectiva histórica relacionada con los aparentes intercambios culturales que eran, ya entonces y como se ha explicado, sobre todo de naturaleza política y militar. Los numerosos documentos que reflejan la supervisión de ciertas obras en Milán desde la corte medicea lo probarían.

Leonardo, en el fondo un hombre diplomático como exigía la época, el cortesano que sabe cómo comportarse en cada momento, probablemente intuía que la forma más directa de entrar en la corte era a través de las obras de ingeniería que tanto fascinaban a Ludovico, quien, arropado por la excusa de embellecer la ciudad, organizaba, personalmente incluso, las estrategias de defensa, no sólo diseñadas contra el enemigo de fuera sino contra el enemigo en casa (las masas que eventualmente osaran rebelarse contra su control infinito).

La finalidad práctica o sus aficiones personales animan así al artista a primar una faceta que para el gran público es menos conocida por dos razones muy concretas. En primer lugar, se ha comentado en varias ocasiones cómo el Leonardo que ha llegado hasta nosotros ha sido aquel construido por una lectura decimonónica a la que poco o nada interesaban las obras de ingeniería militar (y poco las de arqui-

Modelo de máquina para volar según reconstrucción de James Wink a partir de dibujos de Leonardo



tectura o ingeniería civil, que nada aportaban a la fascinante sonrisa de la *Gioconda)*. En segundo, una buena parte de sus contribuciones a los tiempos de guerra y, más todavía a los tiempos de paz, ha desaparecido física o documentalmente quedando con frecuencia ante los ojos de la historia como meros rompecabezas para ser reconstruidos.

Sin embargo, ese Leonardo ingeniero del cual trataremos a continuación, en realidad no menos inquietante que la sonrisa de *San Juan*, tiene una importancia que no se limita a sus máquinas para la guerra y para la paz, por cuanto acertados o interesantes hayan podido ser estos artefactos. Lo más relevante de esta faceta del artista es la relación directa de esa actividad con los estudios de anatomía y las investigaciones de carácter científico que tanto misterio añadieron a la ya misteriosa figura del artista. Sospechas de alquimia o acusaciones de falta de sensibilidad —como las que contraponen el amor de Leonardo a la naturaleza con su frialdad al diseccionar cadáveres humanos— son sólo algunas de las perplejidades históricas que ha apuntado una parte de la crítica.

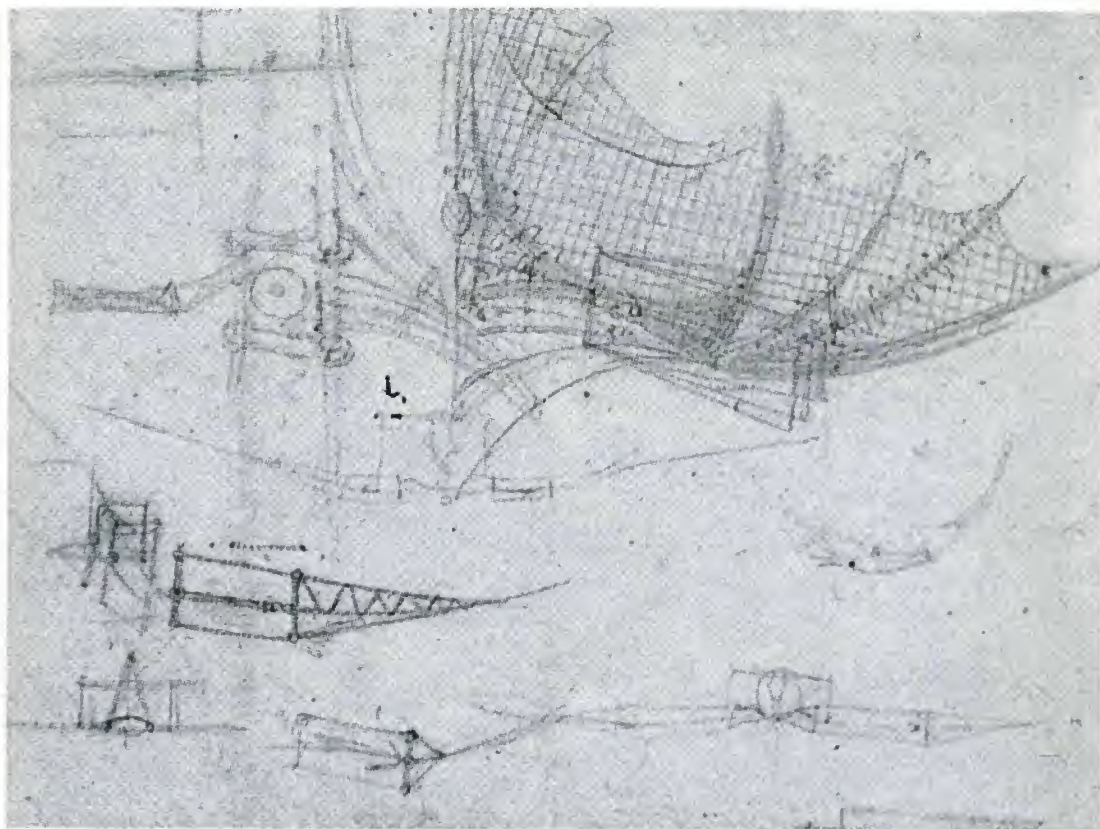
Ciertamente, para construir sus artefactos militares Leonardo debió de enfrentarse a una serie de problemas a los que, en muchos casos, se había dado soluciones con anterioridad. Aun así, en un momento de su invención, Leonardo abandona los tratados publicados sobre el tema y empieza a experimentar y aplicar sus propios conocimientos geométricos, matemáticos y mecánicos.

Al tiempo, el movimiento mismo de esas máquinas, las fuerzas y tensiones a las que su esencia está sujeta, le sitúan frente a frente con otra de las grandes preocupaciones de su carrera: el cuerpo humano. A la hora de idear los ingenios, a la hora de construir esas máquinas movidas por el hombre, le resulta imprescindible profundizar en el estudio del hombre mismo, valorar cada uno de los músculos y las piezas que lo componen, midiendo fuerzas y resistencias para optimizar el producto final. No en vano los apuntes del pintor se aproximan al cuerpo humano como a otro ingenio al tiempo frágil y resistente como un metal de estructura compleja y variaciones infinitas, un aparato sofisticado cuyo interés se renueva con los años hasta trazar sobre el papel un mapa vena a vena, nervio a nervio.

Leonardo abandona los tratados sobre el tema y empieza a aplicar y experimentar sus propios conocimientos

Máquinas para la guerra

Parecería, sin embargo, que las aficiones a las ciudades fortificadas en Leonardo fueron anteriores a su viaje a Milán, como podría hacer suponer el increíble *Paisaje del Valle del Arno con la vista hacia la izquierda de una villa fortificada* (1473, Uffizi, Florencia). Este magnífico dibujo está datado de su puño y letra *el día de Nuestra Señora de las Nieves a 5 de agosto de 1473*, fecha en que con poco más de veinte años se encontraba aún en *bottega* del Verrocchio, por tanto casi diez años antes de su salida hacia Milán. En él se reúnen sus dos intereses recurrentes: los fenómenos naturales, cuyas descripciones aparecen también en el *Trattato della pittura* —agua, rocas y árboles—, y una concepción espacial típica en Leonardo y afianzada con el paso del tiempo, que representa el uso suelto de la perspectiva del cuatrocientos florentino. El dibujo es, sobre todo y en cada uno de sus detalles —el agua que erosiona, las estructuras de-



Dibujo de una máquina voladora, hacia 1505, *Códice Atlántico*

fensivas, los surcos en las piedras— *historia*, como comenta Marani (Marani, 1984). Leonardo describe un momento específico de la historia que va pasando, esa misma sensación que expresa siglos más tarde el poema *Museé des Beaux Arts* de Auden aludiendo a los cuadros de ciertos pintores flamencos: las cosas van sucediendo, incluso las más dolorosas, mientras la historia transcurre impertérrita. Nunca como en este dibujo, ni siquiera en sus obras más logradas en cuanto al instante congelado como el retrato de *Monna Lisa*, ha logrado Leonardo expresar una de sus obsesiones más marcadas, el transcurso del tiempo: *El tiempo se desliza sin ser notado y engaña a los mortales. No hay nada más escurridizo que los años* (Leonardo, 1975, 262). La presencia visible del transcurso del tiempo en este dibujo se halla precisamente en su carácter de instante congelado, por eso antes se aludía a Auden y su poema, y la manera de organizar el espacio y los elementos que lo integran, absolutamente novedosa, es la clave de interpretación.

De hecho, la inclusión de ciudades amuralladas y fortificadas no es ninguna novedad en las composiciones trecentescas y quattrocentescas tanto sienesas como florentinas y hasta venecianas: es habitual encontrar representaciones de ciudades amuralladas como fondo a las escenas, las figuras o los cortejos. Estas murallas a menudo tienen una significación ulterior y su colocación no es gratuita: representan la ciudad de Jerusalén. Aparecen, por ejemplo, ya durante el temprano *trecento* florentino en algunos de los frescos de las *Historias franciscanas* de Giotto (1267-1337) de la basílica de Asís. Murallas se adi-



Dibujo de unos artefactos bélicos,
hacia 1487, Windsor

Figura con disfraz,
hacia 1513-15, Windsor



vinan también al fondo de la *Adoración de los Magos* de Gentile da Fabiano (hacia 1370-1427) y en numerosas obras de Mantegna. Están, no obstante siempre, al fondo, como una convención pictórica usada por los artistas cuando los clientes demandaban en las obras menos oro y más paisaje.

La gran innovación en Leonardo es, pues, la forma de integrar la ciudad fortificada a la composición, no como telón de la escena principal sino como parte de la misma, un punto de apoyo para el ojo que desde ese lugar descrito con precisión, lejos del carácter fantástico de representaciones similares de otros contemporáneos, conduce la mirada al infinito: los recintos amurallados de Leonardo no son una convención, son una realidad que está transcurriendo, igual que el resto de los elementos dibujados.

Los conocimientos que muestra en la precisión de sus representaciones son tan irreprochables que se ha llegado incluso a pensar si no habría aprendido estos principios en el taller de Verrocchio, él mismo buen conocedor de la arquitectura. La falta de documentación completa sobre el maestro de Leonardo daría lugar a este tipo de conjeturas que, sin embargo, debería disipar un hecho concreto: de haber recibido Leonardo algún tipo de formación específica en este terreno durante la permanencia en el taller, hubiera sin duda hecho alguna alusión a la misma en el habilísimo *curriculum* enviado al duque de Milán. Hasta el momento, los únicos datos documentalmente probados de su interés por la ingeniería se encuentran sólo a partir de la fecha de su llegada a Milán, en 1482, excluyendo, claro está, el mencionado paisaje.

La gran innovación de Leonardo es, pues, la forma de integrar la ciudad fortificada a la composición

Leonardo en Milán

Es probable que Milán fuera para Leonardo un descubrimiento esencialmente *gótico*, pues eran pocas las partes *modernas* y casi todas debidas a arquitectos florentinos. Tampoco hay razones para pensar que el *goticismo* milanés disgustara al maestro, amante en sus propios proyectos arquitectónicos de un recargamiento y hasta rebuscamiento, con torres y torretas, ya entonces poco habitual en su ciudad natal. Tanto gustaba Leonardo de las *excrecencias* en la arquitectura que Clark, como apoyo a su tesis sobre el anticlasicismo en Leonardo, llega a proponer cómo le debería haber correspondido vivir en el Barroco, momento en que hubiera podido desarrollar *su amor a las curvas sin perder la unidad del conjunto* (Clark, 1991, 55).

El perfil milanés, por aquellos años tan diferente del de Florencia, debió así de acusar un gran impacto en el joven Leonardo, cuya llegada a la ciudad debió de ser vista como algo natural al ser entonces Milán una ciudad cosmopolita a la que con frecuencia se desplazaban numerosos arquitectos de primera línea, sobre todo florentinos. La construcción del Duomo, un reto comparable sólo al cubrimiento de la cúpula florentina en la que trabajaría Filippo Brunelleschi (1377-1446), era la empresa de mayor relieve en la Italia del momento y atraía tanto a arquitectos locales como de fuera del país. Los artistas, por otra parte desde hacía años acostumbrados a moverse por los diferentes lugares de la península, llegaban hasta Milán desde diversos puntos para contribuir al gran sueño de Ludovico —hacer de

su estado un búnker inexpugnable—, siendo algunos de ellos enviados por el mismo Lorenzo de Médicis dentro de ese supuesto marco diplomático que permitía a los florentinos opinar sobre asuntos tan delicados como la defensa del territorio ajeno.

Los trabajos de ingeniería en el Ducado habían sido iniciados ya en tiempos de los antecesores de Ludovico, quienes se plantearían la organización militar del territorio lombardo, primero con finalidades de conquista y más tarde defensivas. Sobre este punto conviene recordar la situación estratégica de esa zona como paso al resto de la península, lo que convertía esa franja específica en un lugar codiciado militarmente hablando, como probaría una historia repetida que el mismo Leonardo tuvo ocasión de contemplar al menos dos veces: Milán sería arrebatado al duque por los franceses y a los franceses por la alianza hispano-pontificio-veneciana.

A su llegada el artista debió, por tanto, de encontrar una buena parte de la red construida, hecho que de ser cierto, como parece, hubiera proporcionado un respiro al atareado Leonardo, sobre todo si, como se piensa, sus conocimientos de ingeniería militar no superaban mucho a los de la época, aunque su carta diera a entender algo totalmente diferente. Gombrich llega a decir que en esos años Leonardo ofrece unos *milagros* irrealizables —que él mismo verá como tales años más tarde y siendo ya un hombre experimentado— pues, de haber sido posibles, hubieran permitido a los Sforza seguir siendo los dueños de Milán para siempre, algo que la historia les negaría (Gombrich, 1987).

Para ir aumentando sus conocimientos sobre el tema Leonardo debió empezar a tomar numerosos apuntes a los que suele acompañar un tipo de dibujo muy diagramático que, por otra parte, no debe llevarnos a engaño en cuanto a su esquematismo: los dibujos de ingeniería militar que han llegado hasta nosotros no revelan una falta de sofisticación, sino la necesaria concisión a la hora de representar los artefactos como apuntes. Muchas de estas notas estaban sacadas de obras de algunos teóricos del tema anteriores a él, como Francesco di Giorgio, cuyo manuscrito sobre maquinaria y fortificaciones perteneció a Leonardo y está anotado por él. Di Giorgio no sería su única fuente de inspiración: dado que muchos de los manuscritos sobre el problema debían de estar en latín, recurría a amigos para que le leyeran o tradujeran esos textos que sin duda circulaban por la corte sforzesca, como se puede deducir por las descripciones y los términos pormenorizados que se encuentran en la obra de Lucca Pacioli.

Las obras ingenieriles de Leonardo fueron bastante numerosas, tanto en Milán como en el resto de sus destinos

A pesar de sus supuestas carencias técnicas, las obras ingenieriles de Leonardo fueron bastante numerosas, tanto en Milán como en el resto de sus destinos. Concretamente en la ciudad sforzesca sus trabajos no se limitaron a los puramente militares, esas máquinas para la guerra —armas y fortificaciones— de las que Ludovico el Moro se serviría para mantener su poder. Como oficial de corte en la mencionada ciudad debió de ocuparse también de empresas para la paz. Nos referimos, como es lógico, a los pocos proyectos arquitectónicos que han llegado hasta nosotros y las invenciones para fiestas y celebraciones, aún más diezmadas documentalmente.

Nada más llegar a Milán debió de trabajar junto con Donato Bramante (1444-1514) en algunos encargos, si bien la documentación sobre Leonardo, contrariamente a lo que sucede con el arquitecto, es muy escasa. Sí está probada su participación en la plaza cercana al

castillo de Porta Giovia, una empresa de Ludovico que esconde bajo la apariencia de embellecimiento del castillo y de la ciudad el deseo de controlar Milán a través de esa gran explanada abierta.

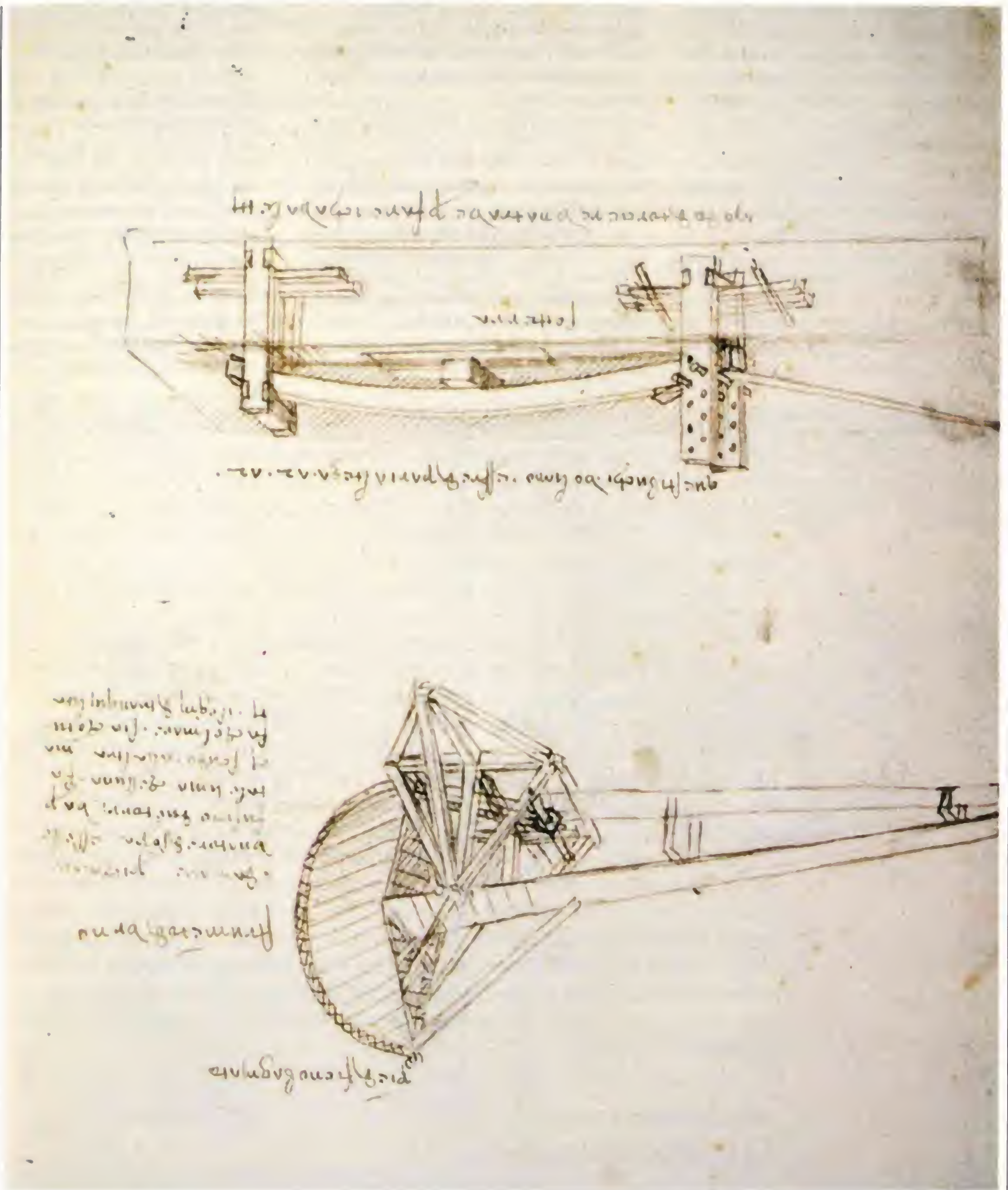
En algunos de sus posteriores destinos también sería Leonardo requerido para llevar a cabo obras de ingeniería que avalarían, con seguridad, sus trabajos para los milaneses. A su última morada, Amboise, fue probablemente llamado por el rey con motivo del proyecto de construcción de un castillo cerca de la ciudad de Romorantin. Junto al nuevo palacio es posible que se encargara a Leonardo estudiar un sistema de canalización para el río Saudre. Tal vez su experiencia en territorio romano, secando las Pontine, hicieran ver al rey en Leonardo la persona ideal para llevar a cabo tan complejo proyecto. La explosión de una epidemia obligó, no obstante, a suspender los trabajos, ya comenzados, del que, según algunos sectores de la crítica, hubiera sido un preludio del Louvre. El proyectado castillo nunca llegó a construirse en la ciudad natal de la madre del rey, siendo trasladado a Chambord, probablemente a la muerte del maestro florentino.

Máquinas para la paz

La arquitectura de Leonardo, incluso más que sus obras de ingeniería, es una de las facetas del artista más superficialmente estudiadas. Ha habido propuestas interesantes, como las que se llevaron a cabo en la exposición *Leonardo da Vinci*, de la Hayward Gallery de Londres en 1989, construyendo a través de un ordenador, para lograr de ese modo una apariencia tridimensional, algunos de sus dibujos como el de iglesia centralizada, una de las estructuras más queridas para los teóricos del Renacimiento, si bien en esos años aún pocas veces encargada por razones funcionales y de liturgia. Leonardo cultiva con frecuencia este tipo de estructura basada en su caso en un sistema de geometría complejísimo —con espacios primarios agregados a espacios secundarios y varias formas orgánicas que se muestran al exterior— y propone innovaciones conceptuales: un templo concebido como una sala circular que él llama *teatro da predicare* (teatro para predicar). Este tipo de planta, tan genuinamente leonardesca, probaría, una vez más, las relaciones entre el pintor y el arquitecto Bramante.

Aparte de experimentaciones virtuales como la de la Hayward Gallery, la poca fiabilidad documental hace arduo el trabajo de reconstrucción del Leonardo arquitecto de *obras reales*, más allá de los meros proyectos utópicos. Parece cierto que fue llamado a Pavía en 1490 para una consulta sobre la terminación de la catedral y en Milán debió de participar en algunos trabajos de los numerosos que se llevaban a cabo en la activa corte de los Sforza (contribuciones al castillo, tal vez a la torre central y cúpula del Duomo...), aunque, salvo la supervisión de algunos proyectos menores de los que se conservan apuntes —como el pabellón en el jardín de la duquesa—, su aportación bien pudo limitarse a consejos y opiniones sobre temas específicos.

Como hombre moderno, preocupado por la higiene, también se interesaría por el planeamiento urbano que le llevaría a idear un trazado urbanístico para Milán. Estas aficiones del artista reproducen la idea clásica del Renacimiento que tanto preocupó, entre otros, a León



Estudio de artefactos para asalto por mar, hacia 1488, Nueva York, Morgan Library

Battista Alberti quien ofrece un estudio completo en su *De re aedificatoria:* se debía crear una ciudad práctica y bella. Leonardo, partiendo de ese concepto y teniendo presente la epidemia milanesa de mitad de los 80, quiso primar lo práctico frente a lo bello, con canales subterráneos y dos niveles de circulación —peatonal y para carros— pero su proyecto debió de sufrir una suerte similar a otras de sus posibles propuestas urbanísticas: nunca se llevó a cabo.

Si sus actividades arquitectónicas se atisban casi como una incógnita por el investigador contemporáneo, la actividad relacionada con

celebraciones profanas no lo es menos, aunque se sabe que Leonardo debió de contribuir, como muchos de sus contemporáneos, a la preparación de las fiestas cortesanas.

Este tipo de actividad se popularizó extraordinariamente durante el Renacimiento, alcanzando su punto álgido con el Manierismo y continuando después, con algunas variaciones lógicas, durante el Barroco, que heredó para sus representaciones operísticas una buena parte de los ingenios anteriores. Las fiestas tenían muchas funciones diferentes, entre otras la diplomática y política, además del puro divertimento ciudadano, si bien eran esenciamente un vehículo de ostentación pública del poder y el lugar donde el artista podía poner en práctica la idea de obra de arte total al incluir por lo general dichas fiestas danzas, cantos y un despliegue fastuoso de los decorados y el vestuario más imaginativos.

Coincidiendo con la moda de las representaciones mitológicas y alegóricas, iniciadas desde círculos cultos y que tanto fascinarían a pintores y escultores, se rompían los límites entre lo sagrado y lo profano dando lugar a celebraciones cuyo carácter efímero ha impedido que llegue hasta nosotros con frecuencia poco más que las propias narraciones de los contemporáneos a través de los cuales conocemos fiestas como la que se organizó con motivo del paso de Leonor de Aragón por Roma y en la que un niño pintado de oro hacía las veces de surtidor de una fuente.

Este ámbito de bizarrías, donde el artista podía dar rienda suelta a lo más extravagante de su imaginación, debió de ser muy grato a Leonardo, como se podría pensar a través del testimonio de Vasari. En los artefactos para la fiesta le resultaría posible poner a prueba tanto su ingenio inventivo como su ingenio constructivo, de lo cual sólo ha llegado hasta nosotros, tristemente, una serie de dibujos para disfraces posteriores a los años milaneses —que debieron de ser por otra parte los de mayor actividad— y algunas crónicas del momento que hablan de ascensores, escenarios reversibles y otros despliegues técnicos que contribuían al fasto y la grandeza de las celebraciones, así como al asombro del público asistente. Son bien conocidas, entre otras, la construcción de un *planetarium* en 1489, en el que cada parte se movía independientemente y del cual salía un dios que cantaba versos del poeta de corte Bellinconi siempre que se aproximaba la joven novia del duque, así como la representación escénica de Júpiter y Dánae, en 1496.

El cuerpo humano

Se ha visto hasta ahora cómo las máquinas se pueden rastrear a lo largo de la vida de Leonardo como uno de los intereses duraderos y desarrollados en vertientes muy variadas: desecar pantanos, construir puentes, idear escenarios, desentrañar también los misterios de esa *máquina terrestre* en sus labores como geógrafo físico, una máquina a cuya *respiración* se refiere en las notas de los 90.

El cuerpo humano, la más sofisticada de las máquinas, llena de analogías con la naturaleza, ocuparía una buena parte de ese interés nunca completamente satisfecho por el origen de los fenómenos. Los estudios de anatomía serían así para el artista parte de un concepto

Dibujo de un artefacto bélico, hacia 1480, *Códice Atlántico*





mucho más amplio inscrito en la estructura de las cosas y su mecanismo. Por eso no resulta en absoluto extraño un tipo de analogía visual, estructural y proporcional entre sus planos de iglesias centralizadas y la descripción de un cráneo o entre las válvulas del corazón y el interior de un edificio con columnas, por no hablar de las analogías del cuerpo humano con los fenómenos físicos.

De este modo, aunque es bien cierto que sus investigaciones de anatomía, precisas y pormenorizadas, llevaron a Leonardo a un conocimiento del tema mucho más amplio que el de los doctores de su época y hasta de épocas posteriores, lo más fascinante de su actividad como anatomista es la forma en que se inscribe en este territorio expandido que domina la vida del maestro: la observación directa y la visión global del mundo.

Los avances sustanciales —aunque a veces puedan ser un poco imprecisos— que lleva a cabo en algo que podríamos llamar el campo del pintor anatomista tienen su origen en esta filosofía globalizadora. De hecho, si se ha comentado que muchas de las aportaciones de Leonardo a otros campos, por cuanto oportunísimas, reflejan y retoman una buena parte de la tradición incluso anterior al cuatrocientos, por lo que se refiere a la anatomía los avances en el Renacimiento son aún escasos comparativamente hablando, pero también aquí Leonardo es hijo de su tiempo y se beneficia de esos cambios en las costumbres que presencia el cuatrocientos. De este modo y con el fin de determinar la situación precisa del momento que vivió Leonardo, podría resultar de utilidad presentar un breve recorrido del estado de la cuestión en los siglos anteriores al tiempo del maestro.

Antes del cuatrocientos la enseñanza de la anatomía estaba basada en la disección de animales, limitándose incluso más a partir del siglo XIII cuando, debido a la influencia árabe, era una disciplina estudiada sólo a través de textos. Aunque esta costumbre no se establecería como tal durante mucho tiempo, la posición de la Iglesia, estricta respecto a las disecciones —tal vez por un malentendido de la bula de Bonifacio VIII en la que prohibía cocer los huesos de los cruzados para llevarlos más fácilmente a casa—, la práctica se limitaba *de facto* a casos muy aislados, *postmortem* y realizados de forma un tanto subrepticia.

Las mejoras en la cirujía y contribuciones como la de la *Anathomia* (1316) de Mundinus, que incorpora el resultado de algunas disecciones, abrían a partir del siglo XIV nuevos caminos afianzados por el permiso que ciertas universidades de Bolonia, Florencia y Padua obtuvieron para diseccionar durante los primeros veinte años del cuatrocientos. No obstante, a pesar del final de la prohibición, pocos eran los médicos que diseccionaban personalmente, dejando el trabajo a sus ayudantes, y pocos también los cadáveres a disposición. Más aún, los logros obtenidos a través de esas prácticas no resultaban muy beneficiosos para otros investigadores puesto que era costumbre de la época no incluir en el texto dibujos pormenorizados para no distraer al estudioso.

Este era el panorama médico que vivían los artistas del trescientos y cuatrocientos, para quienes, por otra parte, la anatomía resultaba indispensable en la carrera hacia la *verosimilitud* pictórica. De cualquier manera, parece que las necesidades coincidían con las costumbres, más concretamente nos referimos a la de comprar los colores en la botica, desarrollando a veces amistades gremiales como la

***Busto de guerrero*, hacia 1472, Londres, British Museum**



de Giotto y Dino del Garbo. Las crónicas permiten pensar que en algunos momentos los pintores asistían a disecciones que sus colegas médicos realizaban, si bien se trataba siempre de estudios no sistemáticos, una utilización de la anatomía no como un campo de investigación sino como un mero instrumento para las realizaciones pictóricas. Pollaioulo (1431-1498) o Verrocchio flirtearon con la anatomía, aunque Leonardo será el primero en enfrentar el tema como tal y no sólo en relación con su arte.

De alguna manera las preocupaciones por la anatomía de Leonardo se insertan en la idea renacentista del hombre como microcosmos, pero para el florentino su desarrollo nunca se convierte en rutina o convención, sino que expresa el tema a través de unos dibujos vivacísimos para cuya comprensión resultan además imprescindibles los textos. Los orígenes de la vida —que plasma de una serie que va desde los órganos sexuales femeninos hasta distintas fases del feto—, centran una de las más fascinantes preocupaciones de Leonardo, cuyas investigaciones en materia de anatomía, junto con las descripciones de geografía física, alcanzan el clímax durante su segunda estancia en Florencia, hacia 1508, justo cuando las disecciones empiezan a aceptarse como práctica habitual en la Universidad de la ciudad italiana.

La preocupación de Leonardo por la anatomía se inserta en la idea renacentista del hombre como microcosmos

En su afán por saber, Leonardo no se limita sólo a conocer las partes que conforman el todo o sus efectos, sino las causas. La prueba más convincente a este respecto es uno de sus dibujos canónicos para las teorías circulatorias, el del *centenario* (1507-08), un viejo que murió plácidamente en un hospital de Florencia. Junto al dibujo se pueden leer las siguientes anotaciones: *Este hombre, pocas horas antes de su muerte, me dijo que había superado los cien años y que no era consciente de ninguna deficiencia en su persona salvo la debilidad. Y de este modo, en el hospital de Santa María Nuova en Florencia, sin ningún movimiento o signo de desasosiego, abandonó la vida. Y yo hice una anatomía para conocer la causa de una muerte tan dulce.* A partir de esa disección desarrolla una teoría circulatoria: las venas de las personas ancianas no suministran suficiente sangre a las partes del cuerpo, contrariamente a las de las personas jóvenes que irrigan con vigor cada una de esas partes.

De ese modo cerraba su analogía, esta vez por negación, entre la máquina terrestre y la máquina humana: las venas de la primera se van abriendo con el paso del agua, mientras las venas humanas se estrechan cada vez más con el paso del tiempo hasta que no permiten que pase la sangre, parándose la máquina para siempre.

Aportaciones a la ciencia

Junto al cuerpo humano, otras máquinas vivas fueron lugar de investigación para Leonardo: animales, plantas, árboles o grandes desastres naturales son descritos y dibujados pormenorizadamente. Igual que en el resto de sus investigaciones la base era la experiencia, lo que el ojo veía, aunque siempre apoyado en la razón, la guía más segura para no dejarse llevar por falsas percepciones.

Leonardo era acérrimo enemigo de los fantasmas con los que profetas y quiromantes querían embaucar a los ignorantes y pensaba que

sólo pueden ser combatidos con la razón. A menudo reitera en sus escritos, al referirse a los fantasmas, que es imposible que hablen pues es de todos bien sabido —la experiencia lo dice— que el sonido de la voz es producida por los órganos humanos, por lo que resulta impensable que tenga voz un espíritu sin cuerpo (Gombrich, 1987). Sus críticas abarcan incluso esa pseudociencia tan en boga en el momento, la fisionogmía —o el arte de describir el carácter de los individuos a través de sus rasgos físicos— que el XIX aún vería florecer en tratados como los de Lavater.

La razón como el principio que gobierna los sentidos muestra también en este caso a un convencido continente. De cualquier modo, es curioso notar cómo, por otro lado, de Leonardo se esperaban siempre cosas bizarras, algo que casi se acercaba al territorio de la nigromancia. Ascensores que subían y bajaban, desecación de pantanos, fabulosas máquinas de guerra... A los ojos de sus contemporáneos Leonardo era un maestro a la hora de crear efectos psicológicos, aquello que, en pocas palabras, se espera de un mago, como bien apunta Gombrich (Gombrich, 1987). Incluso en sus descripciones de los fenómenos naturales más violentos, reflejados por sus dibujos y sus escritos —tormentas, vendavales, etc.—, Leonardo busca ese efecto psicológico que de alguna manera acerca los territorios científico y pseudocientífico.

Quizás esto forma parte del carácter tan especial de Leonardo, o tal vez reflejaba la faceta cínica del artista que se servía de las profecías precisamente para burlarse de ellas. Sea como fuera, ese extraño espíritu que le permitía sentirse tan cómodo entre devastaciones y catástrofes naturales fue uno de los aspectos que más fascinó a los hombres del XIX, en parte porque hablaba de cierto romanticismo leonardesco *avant la lettre* que un sector de la crítica siempre le achaca. Existía, no obstante, una diferencia básica entre el efecto psicológico de los magos y el del maestro florentino: el efectismo de Leonardo se basaba en conocimientos científicos.

Todos los proyectos científicos de Leonardo siguen maravillando al hombre contemporáneo, sobre todo su máquina para volar

Junto a ese Leonardo también a finales del siglo pasado era recuperada otra de sus facetas, redescubierta por los historiadores de la ciencia. Nos referimos a un Leonardo heredero de Cusano (Cassirer, 1977) y desde muchos puntos de vista también mítico, si se tiene en cuenta que hoy en día se entiende que este aspecto de sus actividades ha sido sobreestimado, como probaría la opinión de Caverni, quien explicita que no fue el descubridor de las ciencias naturales en sentido estricto.

En cualquier caso, muchos autores le ligan incluso al principio de inercia, si bien resultaría más correcto decir que se aproximó a la formulación exacta del principio, si bien no la llegó a admitir al estar aún influido por la teoría del movimiento de origen medieval fundada en el concepto de *ímpetu*, es decir, si un cuerpo se pone en movimiento, significa que procedente del *motor* ha recibido una cierta sustancia llamada *ímpetu* que lo provoca y éste va disminuyendo a medida que la sustancia se va apagando.

Leonardo admite la teoría formulada por la escuela aristotélica de la universidad de París pero la corrige afirmando que el *ímpetu* se mantiene en lugar de apagarse, y el movimiento perdura, pues, hasta que encuentra un obstáculo que lo frena. La conocida frase de Leonardo *todo movimiento tiende a su mantenimiento* simboliza un cambio cualitativo hacia la física moderna respecto a ideas anteriores.

No obstante, de todos los proyectos científicos de Leonardo da Vinci el que sigue maravillando al hombre contemporáneo, incluso ahora que nuestros cielos son regularmente surcados por aviones transoceánicos, es su propuesta de *máquina para volar* o, para ser más exactos, su conjunto de notas y croquis de proyecto. Su máquina voladora es el lugar donde más arduamente se ponen a prueba los conocimientos mecánicos de Leonardo y donde se marca el largo camino que aún debe recorrer la física tal y como la entendemos hoy.

A pesar de que Leonardo nunca logró volar y sus notas no son más que anotaciones personales sin valor definitivo, el romanticismo implícito del proyecto ha hecho de él uno de los más apreciados por el gran público, explotado en la publicidad y, en general, en el arte de masas, que pinta a Leonardo como uno de los pioneros de la ciencia contemporánea, siempre a través de esa máquina para volar que, paradójicamente, es el menos definitivo de sus proyectos. La explicación es lógica y está unida al deseo más recurrente de los hombres desde la antigüedad, la perecedera ilusión de Dédalo, alas abrasadas al sol, la desgracia a la que se refiere Auden en su poema sobre el transcurso. En el caso concreto de Leonardo, se inscribe en el deseo de superar a los elementos naturales que tanto le intrigaron.

Su punto de partida fue, pues, la naturaleza y más concretamente la estructura de los pájaros, la observación de seres de gran potencia como las águilas —no se va a insistir en las alusiones freudianas—, en el fondo, los peores enemigos del hombre volador, que podría ser víctima de estas aves de presa, envidiosas de preservar su territorio en el cielo. La imitación de la naturaleza, tomarla como punto de arranque, es parte de la trayectoria de Leonardo y es expresada en estos términos por el pintor al referirse a la máquina para volar: *El ingenio humano puede hacer invenciones abarcando con varios instrumentos el mismo fin. Sin embargo, nunca describirá ninguno más económico y más a propósito que los de la naturaleza, puesto que en sus inventos no hay nada caprichoso ni superfluo* (Leonardo, 1975).

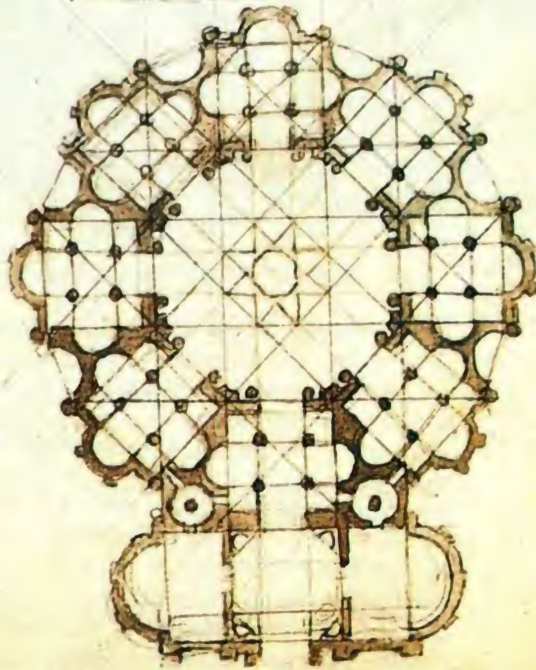
Hacia finales de los años ochenta empiezan a aparecer signos de este interés concreto, si bien hay dibujos alusivos en años anteriores. Algunas veces son croquis con apariencia de helicóptero; otras, una visión de alas gigantescas, como un dragón; otras, y ésta es quizás la más sugestiva, muestra un artefacto a pedales.

Leonardo no pareció tomar jamás una decisión definitiva y por eso es más correcto hablar de notas para un proyecto, puesto que realmente no legó a la posteridad sino una serie de papeles, pruebas, que de poco sirven a la hora de acometer su reconstrucción. Se dice incluso que la mayoría de las ideas quedaron en la mente del artista y hasta nosotros han llegado sólo esbozos, propuestas abiertas, ninguna de las cuales pareció satisfacer a Leonardo, quien, prueba tras prueba, desechaba los experimentos, consciente de unas limitaciones que intuía de orden mecánico. Parecería que llegó a realizar un intento en el que constató la deficiente proporción peso/potencia de su máquina alada.

Uno de los intentos de reproducir la máquina fue llevado a cabo con motivo de la exposición de Londres en 1989 y a través de ese intento de reconstrucción se demostraron varios problemas intuidos con anterioridad sobre el conocido invento. En primer lugar, se confirmó algo que el mismo Leonardo sospechaba: la máquina para volar era

Templo centralizado, hacia 1488, París, Biblioteque de l'Institut de France









Paisaje del valle del Arno, 5 de agosto de 1475, Florencia, Galería de los Uffizi

aún un sueño que debía esperar muchos años, al menos hasta la existencia de materiales ultraligeros y a la vez de máxima resistencia, algo impensable en los tiempos del maestro, teniendo que pasar varios siglos antes de que la ciencia de materiales, rama de la física contemporánea, llegara a encontrar aleaciones apropiadas, las mismas que se usan en los aviones hoy en día.

Aun en el caso de haber resuelto los problemas de orden mecánico sobre los que trabajó Leonardo, el peso de la máquina a pedales realizada a partir de sus dibujos y materiales —unos 1.200 kilos, frente a los 140 del Dédalus 88, el aparato volador movido por fuerza humana—, hace impensable pensar que un hombre llegara nunca a volar con este pesadísimo aparejo.

Por dos veces Leonardo recurre a las profecías, género hacia el cual sentía una curiosa ambivalencia, para referirse a estos intentos. La primera, en tono pesimista, describe la experiencia de Dédalo y forma parte de las denuncias al comportamiento humano que tan frecuentes son en los escritos del pintor: *en su orgullo desmedido querrán acercarse al cielo, pero el peso excesivo de sus miembros se lo impedirá*. La segunda refleja un tono más optimista: *Desde la montaña que toma su nombre del gran pájaro, el ave famosa cuya enorme fama cubrirá el mundo iniciará su vuelo*. Gombrich, que dedica un artículo a la mencionada ambivalencia, la apostilla de un modo magistral: *Si el lector quiere resolver este acertijo, que vaya al aeropuerto de Roma, que con toda propiedad lleva el nombre de Leonardo da Vinci* (Gombrich, 1987, 89).

Leonardo tratadista

POCOS han sido los pintores que han dejado a la posteridad tan ingente cantidad de notas acerca de su arte como Leonardo y que, paradójicamente y en términos comparativos al volumen, expliquen tan poco del mismo. Dicho de otro modo: raramente las notas de contenido artístico de un pintor han resuelto tan escasos misterios sobre su pintura como las de Leonardo. De hecho, a pesar de poseer un *corpus* nutridísimo de escritos sobre arte, igual que sucedía con sus notas sobre ciencia, muchas de esas anotaciones siguen manteniendo el carácter críptico incluso a nivel puramente formal. Se podría decir que el supuesto halo que rodea a la pintura de Leonardo se vuelve a poner de manifiesto en numerosos pasajes de sus páginas sobre arte.

Bien es cierto que quien espere encontrar a lo largo de esas páginas *fórmulas mágicas* para pintar no se sentirá del todo defraudado, pero serán unas fórmulas a veces mecánicas y otras puramente especulativas que se diluirán en la superficie de la obra física quizás porque, a pesar de los consejos prácticos del maestro al discípulo —literalmente hablando—, la fórmula última, *cómo ser (buen) pintor*, resulta difícil de determinar, por no decir imposible, después de haber leído el tratado. Es verdad que a lo largo de las numerosas páginas explica el modo en que el artista debe proceder para resolver ciertos problemas pictóricos —da instrucciones, por ejemplo, para realizar *una montaña parcialmente iluminada*— y no es menos cierto que Leonardo muestra en muchas ocasiones cómo sus consejos son realizables en la práctica aunque un sector de la crítica le acuse a menudo de imprecisión notando cómo sus pinturas no reflejan las teorías (Gombrich, 1987). Pero al finalizar la lectura, Leonardo no parece haber resuelto la cuestión principal —cómo convertirse en pintor— a diferencia de otros tratadistas anteriores que llegan a ofrecer fórmulas mágicas para realizar obras correctas —que de alguna manera era entonces tanto como decir obras maestras.

En cualquier caso, para nosotros, hombres y mujeres contemporáneos, este tipo de carencia debería ser sólo parcialmente sorprendente pues entendemos que *Leonardo, Caravaggio, Poussin* o *Velázquez* residen en un lugar más allá de lo *pictóricamente correcto*, quizás porque Leonardo tenía razón al formular por primera vez en la historia de la pintura algo que hoy en día nadie —suponemos— pon-

Perfiles de joven y viejo, hacia 1495,
Florencia, Galería de los Uffizi



dría en tela de juicio: es posible enseñar matemáticas pero el artista no se hace sino que nace. En pocas palabras, para convertirse en artista hay que ser artista, una idea que hoy se acepta sin ulteriores cuestionamientos, y que implica, de alguna manera, un modo de hacer que enlazaría con el comentado uso suelto de la perspectiva del Cuatrocientos por parte de Leonardo. Así, no puede él enseñar a *ser pintor* de la misma forma en que se había enseñado en tratados anteriores porque para Leonardo el buen pintor es al tiempo aquel que observa la naturaleza y rompe las reglas establecidas precisamente a partir de esa observación directa. El buen pintor que *nace* es aquel que se replantea las convenciones, aunque para releerlas sea necesario conocerlas bien, como demuestran muchas de sus obras.

Ese concepto del creador que nace y no se hace, de algún modo inaugurado por Leonardo —o al menos verbalizado por vez primera—, ha tenido por otro lado consecuencias dramáticas con el paso de los siglos, como se puede comprobar ante ciertas manifestaciones artísticas en el siglo XX. En este momento observamos perplejos cómo cualquier cosa puede ser arte, quizás al haber tomado al pie de la letra otra frase mítica, en cierto sentido la irremediable sucesora de la aserción leonardesca. El maestro florentino opinaba que el pintor nacía y el artista americano contemporáneo Donald Judd apostillaba no hace muchos años que *arte es aquello que los artistas dicen que es arte* o, dicho de otro modo, *arte es aquello que hace el artista que nace tal.* Pero, ¿quién determina cuáles son los artistas? Porque Leonardo se limita a decir que el artista nace pero en sus innumerables fórmulas *para pintar* no especifica con claridad las condiciones necesarias que determinan quién ha nacido artista y quién no.

No es este excurso una lamentación sobre el estado del arte actual, sino la prueba de otra mala interpretación de las muchas que Leonardo ha ido sufriendo con el paso del tiempo: el concepto de genio, pues a éste se refería en su célebre definición, se ha ido tergiversando a lo largo de los siglos hasta el absurdo. Se trata de una mala interpretación pues en ningún momento Leonardo alude al *todo vale* que, desde ciertos puntos de vista, iniciaría el Romanticismo, sino que en sus páginas sobre arte es posible rastrear esas reglas concretas de cómo pintar a las que se aludía antes, reglas precisas que podían guiar a todo aquel que hubiera nacido artista. En pocas palabras, si se *nacía artista* era posible *convertirse en artista,* pero para lograr tal fin era preciso seguir las reglas de juego e incluso las convenciones, aunque fueran revisadas y hasta puestas en tela de juicio —si bien mucho menos de lo que la lectura idealizada quiere admitir, como se verá al tratar de la crítica al principio de autoridad en el maestro florentino.

Ciertamente, en la Florencia del XV había que nacer artista, poseer el genio, pero muchos otros factores de distinto orden se reflejarían en el hecho artístico y hasta en la autoría de una obra. Baxandall define magistralmente la situación: *debe insistirse que en el siglo XV la pintura era todavía demasiado importante para dejarla relegada a los pintores* (Baxandall, 1978, 17).

Tratado de la pintura

Dejando a un lado este tipo de consideraciones sobre las que even-



Alegoría de la política de Milán, hacia 1485-87, Oxford, The Governing Body, Christ Church

tualmente se volverá más adelante, conviene tener presente, ya desde ahora, que esas páginas sobre arte desvelan, finalmente, mucho más que meros asuntos de práctica pictórica: si las notas y los dibujos sobre anatomía, botánica, ingeniería o arquitectura nos acercan también al artista, sus notas sobre pintura describen de igual modo tanto al científico como al hombre de su tiempo. De hecho, los escritos sobre arte que después de muchos avatares históricos se compilarían bajo el nombre de *Trattato della pittura*, son una muestra más de la compleja personalidad del maestro, de las contradicciones particulares y de sus continuas búsquedas y preguntas y son, del mismo modo, un camino inextinguible para conocer mejor el momento y los cambios sustanciales tanto a la hora de representar el mundo como de entenderlo que, de alguna manera, ya se anunciaban en los escritos del otro gran tratadista del primer Renacimiento, León Battista Alberti.

De cualquier manera, como suele suceder con todo lo concerniente a Leonardo, conviene acercarse a las páginas del *Trattato* con suma cautela, tratando de distinguir entre aquello que recoge las observaciones científicas propias, las partes que revisan ideas anteriores, las que reflejan el pensamiento colectivo y las que forman parte, sencillamente, de sus obsesiones personales. La lectura del texto resulta, además, en extremo dificultosa tanto por el contenido —de naturaleza fragmentaria, salpicada de laboriosas demostraciones geométricas y singulares ejercicios de retórica— como por su ordenación —ligada

a las vicisitudes que sufrieron los apuntes antes de su publicación por Jean Paul Richter.

Parecería que el artista tuvo la intención real de escribir un tratado de pintura centrado más concretamente en el estudio del cuerpo humano, si tomamos por cierta la noticia de Lucca Pacioli, quien en 1498 habla de un libro que Leonardo acababa de terminar sobre pintura y movimientos humanos. Si la noticia de Pacioli resulta ser verdad, dicho libro, que podría estar relacionado con los dibujos de Windsor datados por esas mismas fechas, debió de perderse o ser destruido por algún motivo, ya que el conjunto de notas que ha llegado hasta nosotros no se corresponde con las descripciones que menciona Pacioli.

Se tiene constancia documentada de que Leonardo legó todas sus notas al discípulo Melzi, quien las conservó hasta su muerte en 1570. Pasaron luego a manos de sus herederos que no fueron tan celosos como el anterior propietario, vendiéndolas con la consiguiente fragmentación y desorden. En la segunda edición de las *Vite*, Vasari menciona incluso a un pintor milanés, cuya identidad jamás desvela, que posee algunos escritos sobre pintura y que le visita con la intención de publicarlos, si bien concluye diciendo que no vuelve a tener más noticias al respecto. El texto al que alude Vasari, de existir, bien pudo haber salido de la mano de Leonardo, puesto que el autor explica que estaba escrito con *la mano izquierda y hacia atrás*. Una posibilidad es que Vasari se refiriera a la selección que el mismo Melzi hizo de las notas —por tanto un manuscrito original de Leonardo— en un intento desafortunado de ponerlas en orden. Si se dice desafortunado es porque, a pesar del mérito de Melzi al haber conservado las notas del maestro, su *orden* deja bastante que desear pues agrupa escritos dispares teórica y cronológicamente, pecando de confusión y reiteración e ignorando los posibles libros y capítulos que, tal vez, hubiera planeado Leonardo, como suele apuntar la mayor parte de la crítica.

A pesar del mérito de Melzi al haber conservado las notas del maestro, su orden deja bastante que desear

De todos modos, las noticias vasarianas y las conjeturas sobre el tema, por cuanto puedan haber estado fundamentadas en la realidad, no ayudan a esclarecer la cuestión. Lo que se sabe es que circularon copias, más o menos fidedignas, a lo largo de los siglos XVI y XVII y que entre sus propietarios figuran Benvenuto Cellini (1500-71) y Annibale Carracci (1560-1609), quien comentaba cómo se hubiera ahorrado veinte años de trabajo de haber conocido antes la obra. Bien conocida es también la labor de Cassiano del Pozzo, secretario del Cardenal Barberini, quien preparó una copia que ilustró Poussin y que serviría de base a la primera edición del *Trattato* que en 1651 realizaba Rafael Trichet du Fresne.

Los tratadistas anteriores a Leonardo

Estas sucesivas manipulaciones de las notas tendrían sin duda una cierta incidencia en el texto mismo: si la figura de Leonardo ha estado sometida a los gustos de cada época, tergiversando su personalidad, la fortuna del *Trattato* no ha sido muy diferente. Las sucesivas publicaciones en el siglo XIX, especialmente debidas al escritor decadentista Péladan, y, las posteriores del XX, contribuyeron a convertir al Leonardo teórico en algo que jamás fue, como dice Clark, en un *modelo de clasicismo académico* (Clark, 1991). Por fin, los varios des-



cubrimientos de manuscritos anteriores y su comparación con las diferentes ediciones conformó el *Tratado de la pintura* tal y como se conoce ahora, generalmente partiendo de la edición de Richter.

***Cabeza masculina y león*, hacia 1503-5, Windsor**

El Cuatrocientos italiano era testigo de un despertar del nuevo sentido histórico, algo que desde ciertos puntos de vista también había existido durante la Edad Media, si bien con un carácter completamente diferente. Dentro de ese deseo historicista se deben situar los *Commentarii* de Lorenzo Ghiberti (1378-1455), probablemente una obra escrita en los últimos años de su vida y de estructura irregular aunque se adivina en ella un esfuerzo teórico de tremendo mérito teniendo en cuenta que debió realizarse por un hombre aún muy sumido en las costumbres del taller trecentesco. A pesar de que no se puede considerar los *Commentarii* como un tratado de la pintura en sentido estricto, ya en su primer libro se manifiesta la relectura vitrubiana sobre las cualidades que debe poseer el artista —a las que él agrega conocimientos de anatomía y perspectiva—. Por otro lado, el interés por la óptica del viejo maestro le lanza en la tercera y última parte a una serie de consideraciones científicas, tan en boga en la época, con un celo que Julius Schlosser define como *conmovedor* (Schlosser, 1976, 107).

Otro autor contemporáneo, erudito en latín y filosofía platónica y amigo personal de León Battista Alberti —quien publicaría en 1435 el primer tratado sobre pintura del Renacimiento—, es Cristoforo Landino. Su comentario a la *Divina Comedia* del Dante, publicado en 1481 y que contrariamente a lo que sucedería con los *Commentarii* gozaría de una singular circulación en el momento, es un intento de librar al poeta de la acusación de antiflorentino y se convierte en una excelente excusa para esbozar una historia de los florentinos más sobresalientes a lo largo de la historia —pintores y escultores, músicos...— La tercera parte, que trata de los artistas del Cuatrocientos, es la aportación más personal y en ella no se limita a narrar la historia sino que introduce lo que podría ser considerado el primer comentario sobre el gusto cuando describe a los artistas —entre los que figuran pintores de primera línea como Masaccio, Lippi o Fra Angélico— según sus características formales más sobresalientes.

El Renacimiento exigía al artista fidelidad a la naturaleza y belleza irreprochable

No obstante, y a pesar de que estas dos obras son testimonios imprescindibles para conocer el estado de la cuestión durante ese Cuatrocientos, el primer gran tratado sobre pintura fue obra del mencionado León Battista Alberti, cuyo *De pictura*, publicado en 1435, y que de alguna manera compone una trilogía conceptual con *De Statua*, compuesto como muy tarde en 1464 y *De re edificatoria*, publicado en 1485, unos años después de su muerte, renueva completamente el panorama de la teoría del arte en ese momento, reflejando además los cambios sustanciales que se estaban operando en el paso del sistema medieval al renacentista.

La diferencia básica entre ambos sistemas se halla, sobre todo, en un punto clave: cuál es, en última instancia, la misión del arte. En el sistema medieval no existía *una problemática de la creación artística, porque aquel pensamiento en el fondo negaba tanto el sujeto como el objeto (ya que el arte no era para él más que la materialización de una forma, que ni dependía de la manifestación de un objeto real ni era producida por la actividad de un sujeto real, sino más bien correspondía a «una imagen preexistente» en el alma del artista)* (Panofsky, 1977, 51). Por el contrario, si bien el sistema renacentista no consiguió superar esta problemática completamente, dado que aún consideraba la condición de sujeto y objeto sometida a normas fijas apriorísticas o establecidas empíricamente,

establece la misión del arte como la imitación inmediata de la verdad. Esa es la clave del cambio y por eso resulta tan oportuno el recuerdo de Panofsky a la conocida cita de Cennino Cennini, quien aconseja, al artista que desee pintar un paisaje montañoso, observar con detenimiento rocas toscas y sin pulir.

Este consejo, recogido en su *Tratado de la pintura*, aparecido a finales del Trescientos, significa una verdadera revolución: se trata, tal vez, de la primera vez que un artista inmerso en la tradición medieval aconseja la *copia*, la imitación de la naturaleza de forma explícita, aunque ante las obras del gran pintor del trescientos, Giotto, el consejo de Cennini asombre sólo parcialmente. Si se observa el tímido realismo del artista florentino —sus rocas, sus plantas—, que abre un camino cada vez más cerca de la imitación de la naturaleza, es posible constatar esos cambios que se estaban operando en la Florencia de finales del trescientos, cambios que para un amplio sector de la crítica están claramente enraizados con factores sociológicos.

De hecho, en esa sociedad florentina construida sobre el comercio, donde cualquiera con una mínima formación se manejaba con gran comodidad en los cálculos matemáticos —aunque fueran muy elementales y con fines pragmáticos— era lógico que las ideas tendieran cada vez más hacia un sistema racional y fundado en la experiencia. Los primeros estudios sobre perspectiva dentro de un marco marxista —en los que se enfatiza la importancia de la forma sobre el contenido a la hora de determinar la efectividad ideológica del arte— explican cómo no se trata sólo de una pintura que adopta el lenguaje de la nueva burguesía a través de un mayor realismo, más individualidad y un arte más profano, sino que el sistema perspectivo se basa en un punto de convergencia, único punto de espacio imaginario, cuya significación constituye la idea última de un lugar unitario desde el cual y a partir del cual se refuerza la idea burguesa del sujeto como individuo.

La teoría artística debía proveer al artista de normas a seguir a la hora de plantearse la creación

En el mismo tratado de Cennini se vislumbran algunas de las fórmulas posteriores, sobre todo albertianas —nos referimos a las ideas sobre la vida del pintor, que debe ser ordenada como la de un filósofo o un teólogo, siempre en buenas compañías o el tímido intento de tomar a la naturaleza como modelo antes descrito—. Aun así, la obra no deja de ser un típico producto del Trescientos casi siempre limitado a una mera colección de recetas de pintura. Será el tratado de Alberti el que, en realidad, marcará los límites entre el final del mundo viejo y el principio del nuevo.

La obra, construida sobre tres libros y dedicada a Brunelleschi, simboliza el inicio de la teoría pictórica del Renacimiento y es el punto de partida para los planteamientos leonardescos, con las lógicas diferencias que se comentarán más tarde.

El primer libro se centra esencialmente en las reglas matemáticas para la composición que expone *como pintor, no como matemático* (Alberti, 1976,87), recorriendo todas las cuestiones más tarde retomadas por Leonardo —la luz, el color y las proporciones— y plantea, además, la definición naturalista de la representación pictórica como una sección transversal obtenida mediante la pirámide visual, concepto básico a la hora de comprender las convenciones perspectivas del Renacimiento. El segundo libro se centra en la sistemática de la pintura, a través de la cual perviven los difuntos y el hombre se acerca a los dioses y en el tercero Alberti se centra en la figu-

ra del pintor que debe ser agradable, culto y conocedor de la geometría, la poesía y la retórica y cuya máxima obligación es la descripción de la belleza.

Este es, tal vez, el punto que más interesa, no sólo porque la aparente contradicción entre *imitación* y *superación* de la naturaleza constituye uno de los aspectos básicos en la teoría del arte del momento, sino porque las normas establecidas por Alberti a este respecto suponen un aparente choque frontal con lo que serán las propuestas de Leonardo.

De hecho, junto con el concepto de la fidelidad a la naturaleza (imitación), desde los inicios de la literatura artística del Renacimiento aparece la idea de *superación* de la naturaleza, fundamentada no en la invención de seres salidos de la imaginación del artista, sino, sobre todo, retomando las partes más convenientes, elegidas y mejoradas, de seres existentes. Sobre este punto, Alberti trae a colación la conocida anécdota de Zeuxis y las vírgenes crotonianas, de las cuales tomaba las partes más bellas en cada caso para formar así un todo perfecto.

El Renacimiento exigía, de este modo, al artista el dominio de dos conceptos que desde el punto de vista contemporáneo parecen absolutamente irreconciliables: fidelidad a la naturaleza y belleza irreprochable. La misión del pintor era, por tanto, hallar *la bella invenzione* o, dicho de otro modo, descartar todas las partes desagradables, evitando las incorrecciones. En este proceso, y para esquivar las posibles contradicciones resultantes de la selección, se debía guiar por una idea íntimamente relacionada con el concepto mismo de belleza, el *decorum*, que Alberti describe en su Libro II como la perfecta adecuación de las partes al todo.

La teoría artística tuvo, por tanto, una finalidad eminentemente práctica: debía, en primer lugar, proveer al artista de normas a seguir a la hora de plantearse la creación. Además legitimaba al arte del momento como heredero directo de la tradición grecorromana y servía para elevar la pintura a la categoría de arte liberal, algo por lo que seguiría luchando Leonardo, como se pone de manifiesto en su comparación entre pintores y escultores. Al presentar al artista como un hombre cultivado se aseguraba su condición de *intelectual* contrapuesta a la de artesano —el trabajador manual— y es esa, precisamente, la idea que refleja Alberti en el tratado, idea que se contextualiza en su concepción general del *hombre social* que aparece, por ejemplo, en *Della familia.*

Estos conceptos estrechos que, en el fondo, acorralaban al artista en un territorio marcado por reglas bien determinadas, dominarán el panorama artístico muchos años, por lo que no es de extrañar que Leonardo, preocupado por el derecho del artista a representar también lo desagradable —como prueban sus caricaturas—, causara tanta impresión en Giorgione por su falta de prejuicios a la hora de pintar aquello que la etiqueta de la época consideraba improcedente.

A pesar de lo que hoy podría entenderse como una contradicción *(imitación* y *superación)*, la base de la teoría del arte de los tiempos de Alberti era claramente naturalista y debía por lógica oponerse al misticismo de la Academia Platónica de Florencia, por lo que no es de extrañar que la teoría del arte se conformara separada de las corrientes filosóficas del momento. Ya se han hecho algunos comentarios a este respecto sobre los sentimientos de Alberti ante las nue-



vas posiciones, que incluso critica veladamente en *De iciachia.* En esta obra condena, de forma más o menos velada, el lujo de la ciudad y los vicios que ocasiona en el hombre, con sus reproches implícitos a los Médicis y no es de extrañar que por esos años fuera visto como una reliquia de los años treinta, como apunta Blunt (Blunt, 1979, 32). De hecho, la teoría del arte del primer Renacimiento no estuvo ape-

***Cinco personajes cómicos*, hacia 1490, Windsor**

nas influida por el neoplatonismo, hallándose más cerca de Euclides, Vitrubio y Cicerón: las ideas de Plotino, base de los planteamientos de Marsilio Ficino, quedaban aún muy lejos de esa teoría. Si Marsilio Ficino define la belleza, en perfecto acuerdo con Plotino, como *una victoria del intelecto sobre la materia* —o como la contemplación de la belleza divina, siguiendo pautas más cristianas—, Alberti contrapone esta definición metafísica a una puramente fenomenológica al citar, precisamente, la belleza como adecuación perfecta de las partes con el todo.

El *Tratado* de Leonardo: la superioridad de la pintura

Alberti recalcaba, pues, a lo largo de su tratado la fidelidad a la naturaleza, si bien, preocupado ante las posibles consecuencias, aconsejaba al artista que escogiera sólo lo mejor para no caer en excesivas concesiones a lo puramente imaginario. Para él la pintura era una ciencia porque se fundaba, entre otras cosas, en principios matemáticos y en el estudio de la naturaleza. También la idea de la naturaleza como maestra se percibe a lo largo de toda la obra teórica de Leonardo, sin duda influenciado por las corrientes en boga aunque mucho menos preocupado por describir leyes generales y tratando, en todo caso, de apoyarlas siempre en la experiencia directa.

La polémica en torno a la superioridad de la pintura es una lucha típica del Renacimiento

La máxima de Leonardo se basaba, así, en la observación científica, en la misma experiencia directa que se detectaba en sus estudios de anatomía. Esta fe infinita en *lo visto*, lo comprobado experimentalmente y sus constantes ataques contra las especulaciones escolásticas son, tal vez, la causa de su descreimiento filosófico, dado que resulta imposible creer en aquellas cosas no verificadas por los sentidos —como por ejemplo la naturaleza de Dios o el alma.

El saber, incluso el saber pictórico, tiene su fundamento en lo empírico, sin duda de base aristotélica. Este es uno de los puntos más importantes para la lectura de la obra de Leonardo y tal vez el que mejor permite situarle dentro de su momento histórico, puesto que con sus ideas sobre la pintura como ciencia nos acerca a la polémica de la pintura inscrita dentro de las artes liberales.

Algunas de estas ideas aparecen recogidas en el *Tratado de la pintura* que, a pesar de sus muchas carencias derivadas de los problemas ya citados —reiteración, desorden, falta de hilazón a veces— resulta extremadamente interesante por cuatro razones fundamentales que enumera Clark. El *Tratado* ofrece al lector el punto de vista de Leonardo en materia artística, contiene apuntes sobre la ciencia de la pintura, establece las reglas fundamentales sobre su práctica y, en muchas ocasiones, es un medio para conocer mejor los gustos y formas de sentir del artista (Clark 1991, 60).

Resulta extremadamente difícil ofrecer un recorrido exhaustivo a través del *Tratado* de Leonardo por lo variado de sus contenidos y lo complejo de algunas de las partes. Estas fluctúan entre la discusión sobre la superioridad de la pintura —polémica en parte iniciada también en Alberti— y una sección dedicada a los materiales del pintor en la que reaparece el Leonardo artesanal y formado en los talleres, casi en la línea de Cennini. Nos limitaremos, pues, a analizar más detenidamente la que se suele ver como primera sección, *El parangón*,

dado que parece básica para entender tanto la polémica del momento como la posición personal de artista. Se podría, tal vez, decir que la teoría propiamente dicha, los planteamientos teóricos, aparecen aquí y son luego confirmados experimentalmente en capítulos posteriores: *los capítulos matemáticos del* Tratado *no son sino el desarrollo sistemático de esta primera exposición elocuente (Tratado de la pintura*, ed. González García, 1976, 27).

El parangón se desarrolla a través de una sucesión de comparaciones —pintura y ciencia, pintura y poesía, pintura y música, pintura y escultura— que pretende demostrar la superioridad de la pintura por ser competencia del ojo, el más noble de los sentidos: *el ojo, que la belleza del universo a los contempladores refleja, es de tanta excelencia que, quien consiente en su pérdida, se priva de la representación de todas las obras de la naturaleza, cuya visión al alma consuela en su humana cárcel (Tratado de la pintura*, ed. González García, 1976, 45).

La relación directa entre naturaleza y pintura es, de hecho, una parte esencial del pensamiento de Leonardo —*quien reprueba la pintura, la naturaleza reprueba, porque las obras de un pintor representan las obras de esa misma naturaleza y, por ello, tal censor carece de sentimientos (Tratado de la pintura*, ed. González García, 1976, 42)— y está íntimamente relacionada con la fundamentación científica, *matemática* de la pintura que la convierte así en un arte liberal.

Al describir al escultor se esfuerza en demostrar cómo éste está sometido a toda clase de incomodidades

La polémica en torno a la superioridad de la pintura es una lucha típica del Renacimiento en la que intervienen distintos personajes, entre ellos los citados Alberti y Ghiberti, aunque será Leonardo quien establecerá la relación de una manera directa a través de una sencilla ecuación: si la matemática es una actividad inscrita dentro de las artes liberales y la pintura está construida sobre una base matemática, entonces la pintura será un arte liberal.

El artista lo expresa muy claramente con estas palabras: *Si tú me dices que tan sólo las ciencias de la mente no son mecánicas, te replicaré que la pintura es de la mente, y que, así como la geometría y la música consideran las proporciones de las cantidades continuas y las aritméticas las discontinuas, aquélla considera todas las cantidades continuas y discontinuas de las proporciones, las sombras, la luz y las distancias, según perspectiva. (Tratado de la pintura*, ed. González García, 1976, 69). Esta idea está claramente enraizada con algunas pautas que martillean los textos de Leonardo, y más concretamente cómo, a pesar de ser la naturaleza la *maestra* de los pintores, toda práctica empírica debe además estar fundamentada en la teoría, sin confiar nunca nada a la mera práctica. Una buena muestra de su repulsa hacia la práctica no basada en la teoría se expresa a través de la crítica a los artistas que pintan sobre un cristal *calcando* el paisaje que ven.

La base de esta disputa tan típica del momento se halla en el concepto de artes liberales asociadas a los hombres libres y artes mecánicas asociadas a los esclavos, si bien en términos más particulares era una maniobra para desvincularse de los artesanos. Bien es cierto que en la cotidianidad florentina los pintores gozaban de una posición elevada, como demostrarían Alberti y Ghiberti, quienes llegaron a recibir encargos que implicaban puestos administrativos de gran importancia. No obstante, incluso a finales del siglo XV no aparecen inclui-

dos entre las artes liberales en el fresco de Pinturicchio (1474-1513) en la decoración del Vaticano. También es verdad que Leonardo no se hubiera extrañado mucho del hecho, siendo uno de los máximos representantes de todo lo que él podía detestar más: un pintor decorativo. En una crítica concreta a este tipo de pintores se burla de los que precisan vivir de la belleza del oro y el azul, precisamente los materiales que ya por entonces usaban los artistas anticuados, los que eran incapaces de pintar los paisajes al fondo que en muchos casos pedían expresamente los clientes, según aparece en los contratos. Sin duda uno de los más claros ejemplos de esta categoría de artista era el mencionado Pinturicchio, al cual el secretario papal también acusaba de abusar en exceso del vino, del oro y del azul.

Sea como fuere y dejando a un lado las manías personales del artista, Leonardo prosigue sus comparaciones tachando a la poesía de falta de expresividad: *Diremos, pues, que la poesía es ciencia que actúa con acierto en los ciegos y que la pintura cumple el mismo cometido con los sordos, pero tanto más digna resulta la pintura, cuanto ella sirve al mejor de los sentidos (Tratado de la pintura*, Ed. González García, 1976, 47).

La poesía no es, sin embargo, la única que sale malparada en las comparaciones. Incluso la música, tan importante para muchos de los tratadistas del Renacimiento —especialmente los neoplatónicos quienes veían las pinturas como una especie de música congelada— por sus implicaciones con las construcciones pictóricas que se realizaban sobre proporciones musicales, es tachada por el florentino de inferior respecto a la pintura. A pesar de no negar su relevancia, el estar basada en las proporciones —*compone una armonía por la conjunción de sus partes proporcionales, sonadas simultáneamente (Tratado de la pintura*, Ed. González García, 1976, 66)— es, no obstante, llamada *hermana menor de la pintura.* Es una hermana menor de la pintura precisamente por su temporalidad, porque su armonía está abocada *a nacer y morir en uno o más tiempos armónicos*, mientras la función de la pintura es preservar permanentemente la belleza que sin ella hubiera estado condenada a morir.

Sin embargo, el arte que peor parado sale, sin lugar a dudas, es la escultura, y es aquí donde se detectan algunas de esas fobias personales que ya hemos comentado, sobre todo hacia Miguel Angel. Al describir al escultor se esfuerza en demostrar cómo éste está sometido a toda clase de incomodidades, mezclando el sudor con el polvo y utilizando el trabajo de la mano, de los brazos. En este punto se apresura a aclarar la respuesta al argumento del escultor que dice que su obra es superior porque no debe temer a los estragos de la humedad, el fuego u otros elementos naturales. Leonardo responde que la supuesta mayor resistencia que la haría más digna nace de la materia, no del artífice.

Reglas prácticas sobre el arte de la pintura

Casi en su totalidad, el resto del *Tratado* se dedica a consideraciones más o menos prácticas sobre el arte de la pintura, una vez establecida la superioridad de la misma. Muchos de los temas tratados corresponden a los grandes intereses del momento, como por ejem-

***Dibujo de paisaje rocoso con río*, hacia 1483, Windsor**



plo el capítulo dedicado a la perspectiva, a través del cual se plantean matemáticamente las diferentes cuestiones sobre relieve, que enfatizara a través del uso de luces y sombras.

No pudiendo dar una aproximación completa a tan vastas preocupaciones, nos centraremos brevemente en lo que podrían ser los tres puntos más importantes de la teoría leonardesca. Dejando a un lado sus notas sobre la botánica, a veces de una poética incomparable, las cuestiones más interesantes del tratado son los asuntos que se enfrentan claramente al canon establecido y algo que se podría llamar, con una terminología posterior, la teoría de la expresión y los problemas del claroscuro y la perspectiva aérea.

Leonardo se enfrenta al canon precisamente a partir del concepto de *imitación de la naturaleza* que en él se define, contrariamente a Alberti, a través de la idea del contraste: en lugar de obviar las cosas feas hay que pintarlas precisamente para hacer así resaltar más las bellas. La prueba irrefutable de esta opinión deriva de la comparación del *Retrato de Ginevra de Benci* con algunas de sus caricaturas o su mismo autorretrato en el que, contrariamente a lo que sucede con la mayoría de los autorretratos, no parece representarse en absoluto idealizado.

Para Leonardo el espejo es la verdadera pintura y dentro de este mismo tipo de concepción se podría incluir su deseo de no pintar a todas las personas iguales. Lo importante no será, como en Alberti, seguir a rajatabla las medidas establecidas —algo que el tratadista anterior debía hacer porque las proporciones no estaban entonces aún tan institucionalizadas—, sino ese concepto de armonía que se trasluce desde las primeras páginas del tratado y que recoge la idea albertiana de adecuar las partes al todo: que al final de un brazo musculoso no aparezca una mano de mujer.

El claroscuro es otro de los temas a los que Leonardo presta más atención

Unido a estos planteamientos está lo que los teóricos del XVII francés codificarán como teoría de la expresión. Se trata, pues, de establecer también en la gestualidad una enorme variedad de posibilidades. Partiendo de la naturaleza como modelo, Leonardo propone observar a la gente sin que se sepa observada —una de sus ideas más repetidas es la observación de un mudo porque al no hablar gesticula más— y a partir de ahí reproducir las expresiones de dolor, cólera, alegría... El *decorum*, propuesta de raíces albertianas si bien algo diferente en Leonardo, será el compendio de todas esas variaciones armónicas que se materializará en ambiente, ropa o gestos apropiados a la edad, rango, posición social.

La visión de Leonardo se presenta igual que la de Alberti, antropocéntrica, si bien la armonía que se ha mencionado no se limita ni mucho menos a la figura humana, sino que abarca el resto de lo que habita el mundo. Las proporciones del caballo serán motivo de estudio pero no sólo. En su intento de invitar al pintor a enfrentarse con lo inanimado propone cómo representar la noche, una tempestad, el diluvio o un proyecto cuya realización nunca llegó a explicar: cómo representar una escena nocturna con fuego.

Describe un viento, ya de tierra, ya de mar. / Describe una lluvia, dice Leonardo escuetamente en su *Tratado*, casi como haiku.

El claroscuro, la utilización de las luces y las sombras es otro de los temas a los cuales Leonardo presta más atención. A través de una serie de fórmulas prácticas, diagramas y ejercicios retóricos a veces llenos de poesía, como sucedía con sus descripciones botánicas, trata

de mostrar los cambios que se efectúan sobre una superficie iluminada y el modo de conseguir plasmar esos efectos. Los estudios de las luces y las sombras le llevan también a formular algo que, olvidado durante muchos siglos, será retomado por el Impresionismo: una sombra proyectada por el sol sobre una superficie blanca aparece como azul.

Del mismo modo en sus escritos se detectan grandes avances en cuanto a la perspectiva aérea que él explicita de la siguiente manera: cuanto más nos alejemos de un lugar, las formas se harán menos nítidas y los colores más azules. Más allá de los haiku, Leonardo plasmará sus ideas teóricas en las pinturas: fondos azules, rocas y grutas, paisajes anticanónicos que se pierden al fondo son algunos de los elementos que probarían la puesta en escena de la teoría del *Tratado de la pintura.*

Sin embargo, es cierto que, como apunta Gombrich en el artículo sobre el *Tratado* (Gombrich, 1987), hay a veces una disociación entre lo que postula como procedimiento correcto —no dejar todo al ojo y apoyarse en las demostraciones matemáticas— y la forma fáctica de actuación, que le lleva a caer en errores flagrantes hoy fácilmente demostrables. El ejemplo que utiliza Gombrich son las conocidas instrucciones de cómo imitar montañas expuestas a distintos tipos de luz. El historiador explica cómo muchas de esas reglas se basaban en la óptica tradicional y no en la mera observación real. Cuando Leonardo dice, por ejemplo, que el paisaje se oscurece hacia el horizonte, nos encontramos ante un razonamiento *a priori* preso de la tradición, no fruto de la observación directa y es, además, curioso notar con Gombrich cómo este tipo concreto de observación se aplica relativamente al paisaje de la *Gioconda.*

Hay a veces una dislocación entre lo que postula como procedimiento y su forma fáctica de actuación

Leonardo y el principio de autoridad

Algunas de estas contradicciones sitúan al espectador, una vez más, frente a otro de los preconceptos sobre Leonardo que Gombrich revisa en el artículo clásico. Entre las numerosas frases de Leonardo una de las más repetidas es aquélla que se ha querido leer como un ataque explícito a la autoridad: *Todo el que en una discusión apele a la autoridad, emplea no su inteligencia sino su memoria.*

La amplificación de dicha frase ha dado lugar a muchos malentendidos alimentados por la visión romántica de Leonardo, que tiende a presentarle como el científico audaz en continua pugna con la tradición. Sin tratar de romper del todo el hechizo, conviene revisar este concepto dentro de su producción artística, como se ha hecho en el capítulo anterior respecto a lo novedoso de algunos de sus descubrimientos científicos. La pregunta que ha dado lugar a tantas polémicas entre los especialistas en el tema es hasta qué punto rompió Leonardo con la tradición anterior y hasta qué punto la tomó como hilo conductor, magistralmente sin duda, pero sin una ruptura real.

Parece obvio que algunas de las explicaciones y comparaciones discutidas hasta aquí pueden contestar por sí solas la pregunta pero, aun así, se aportarán otra serie de datos a través de los cuales será posible confirmar que Leonardo, hombre de su tiempo, debió mucho a las aportaciones anteriores, si bien es cierto que su mérito se halla

en la facilidad para codificar muchas de esas cosas que se realizaban en el día a día de los talleres. El concepto del movimiento en las figuras, algo establecido en la praxis entre los artistas de época, puede ser sintomático, dado que las investigaciones de Leonardo prolongan conceptos presentes en las obras de Pollaiuolo.

Gombrich llama la atención sobre la situación en la que debía encontrarse Leonardo y que reflejaba su momento: por una parte quería reproducir la naturaleza con absoluta fidelidad, pero por la otra estaba preso de la tradición del taller del Verrocchio. En este sentido, las caricaturas serían el intento más claro de ruptura con esa tradición.

De cualquier modo, lo que puede ser un caso aislado no autoriza a decir que la ruptura del maestro con la tradición fue total, muy al contrario. Abundando en lo ya expuesto sobre sus descubrimientos ópticos, el mismo Gombrich llama la atención a propósito de rocas y montañas que suelen seguir fórmulas tradicionales, al igual que algunas descripciones de hojas excesivamente ceñidas a modelos difícilmente existentes en la naturaleza.

También aquí Leonardo funciona apriorísticamente, trazando los árboles y estableciendo más que cómo crecen cómo deberían crecer. Es cierto que ciertos rostros y ciertas montañas del artista se parecen a las existentes en la realidad, pero su vocabulario resulta a veces chocantemente restringido.

Más importante aún es la idea de referirse a Leonardo como un guerrero contra la autoridad a partir de su autodefinición de *uomo senza lettere*. Sobre este punto se ha discutido ya pero no vendría mal recordar, una vez más, cómo procedía Leonardo en sus investigaciones, conociendo y comprobando los logros alcanzados por aquellos que le habían precedido para no repetir los experimentos. El hecho de que él mismo escribiera que poco le habían dejado por hacer, probaría por una parte su información y por otra la consciencia de lo importante de muchos de los descubrimientos anteriores: *Viendo que me es imposible coger un tema que sea de gran utilidad o deleite, porque los hombres que me han precedido tomaron para sí todos los temas útiles y necesarios, procederé como aquel que, siendo pobre, llega el último al mercado, y al no poder aprovisionarse otra cosa, coge lo que otros han examinado y desechado por considerarlo de escaso valor.*

Sin embargo, este párrafo parece colisionar frontalmente con la otra frase repetida casi como una cantinela, en sus notas, *dimmi se mai fu fatto*. Este choque mostraría, tal vez, no sólo la melancolía del hombre siempre sumido en la insatisfacción que le creaba su sed de saber, sino, por un lado, las limitaciones también de los otros comparadas con la vastedad de posibilidades del mundo y, por el otro, sus propias limitaciones, que no le permitían aproximarse al corpus aristotélico con la facilidad de pensadores como Galileo o Kepler, quienes dominaban la lengua latina. Su oposición al principio de autoridad puede así ser leído más bien como oposición a los pedantes de su época que leían mucho y miraban poco.

Sea como fuere, no se quiere ni mucho menos presentar a Leonardo como un simple compilador, pero sí merece la pena destacar que poseía, entre otras cosas, una nutrida biblioteca que hoy se conoce. Las notas o los textos copiados de otras fuentes que con frecuencia aparecen en sus escritos son una excelente prueba al respecto. Solmi hace notar (Solmi, 1908) cómo en muchos de los manuscritos se mez-

***Estudio de manos y brazos*, hacia 1474, Windsor**


210

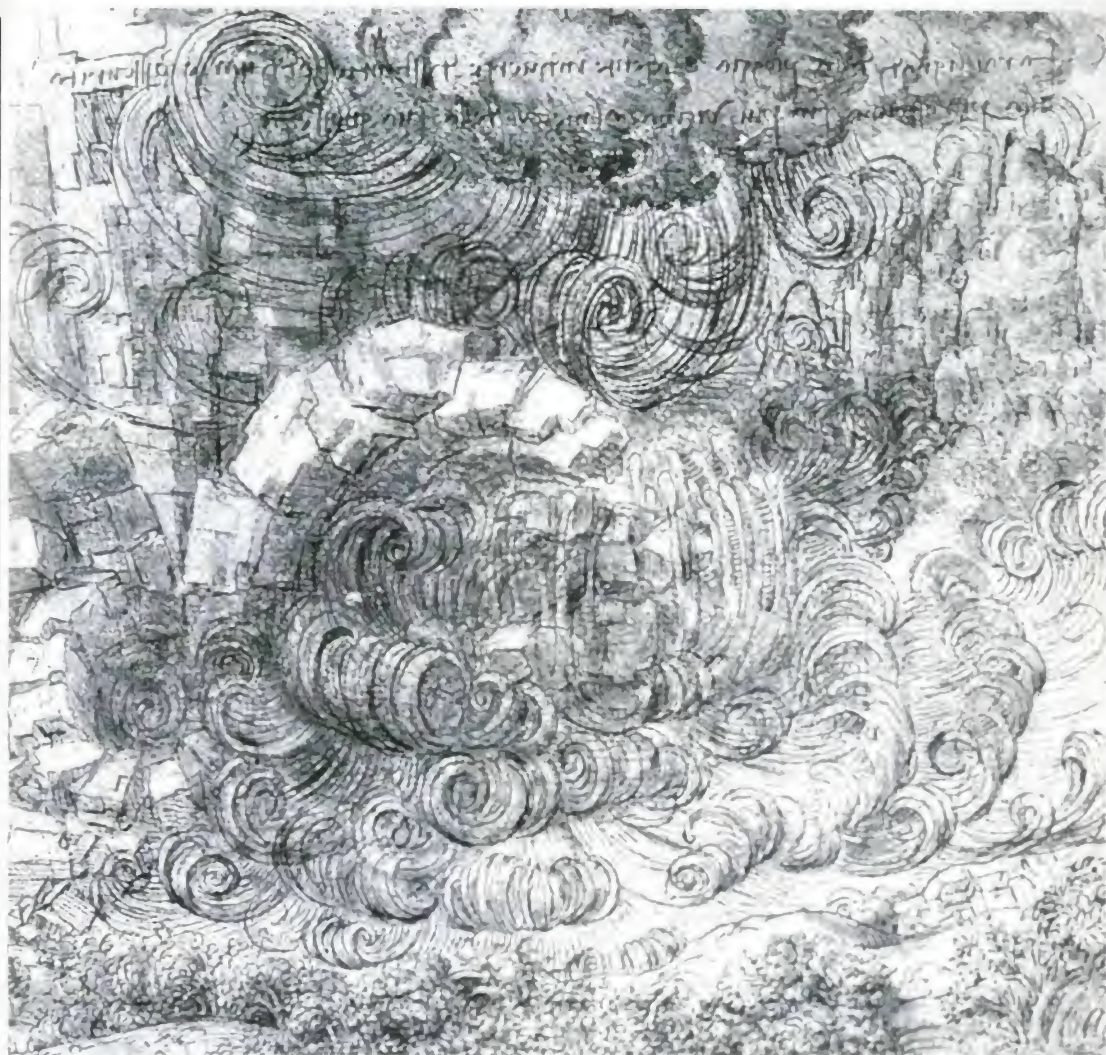


Estudio de caballos (detalle), hacia 1503, Londres, British Museum

clan pensamientos fruto de la mente del artista junto con transcripciones de obras hoy olvidadas. Como prueba documental de este comentario se podría mencionar la lista de obras que recogen los folios segundo y tercero del Códex Madrid II, conservado en la Biblioteca Nacional.

Allí se nombran más de cien volúmenes de los cuales más de cuarenta están relacionados con filosofía natural. Obras como *Fasciculus de medicinae* de Johannes de Ketham, los *Elementos* de Euclides, la *Prospectiva communis* de Pecham o la *Cosmografía* de Ptolomeo son sólo algunos ejemplos que pudieron orientar a Leonardo en las investigaciones de las diversas ramas de su saber.

En último lugar, quizás merecería la pena revisar el concepto de autoridad también desde otro ángulo diferente al de la tradición medievalizante tan presente en la obra de Leonardo. Sobre este punto resulta reveladora la aportación de Eugenio Garin (Garin, 1981) que revisa tanto el concepto de humanismo en Leonardo, como el tema de la comprobación experimental en los contemporáneos. A través de ese acercamiento descubrimos por un lado a un Leonardo humanista, que



Estudio de diluvio,
hacia 1515, Windsor

casi voluptuosamente, en palabras del autor, va buscando los significados de una palabra, y, por el otro, a pensadores como Poliziano o Valla que también se oponen a la mera *repetición* y cuyas relecturas de obras clásicas muestran una racionalidad, un deseo de *ver* que se parece al deseo del pintor de resituar las cosas en la historia. Como dice Poliziano en su disputa con Cortesi, muy difundida en la Europa del siglo XVI, cuando se habla de imitar a Cicerón o Séneca se habla de imitarlos no como el mono sino como el hombre.

El mismo Ficino, releído desde otro ángulo, inició su actividad interesándose por problemas matemáticos —esencialmente perspectivos— y nunca abandonó por completo sus estudios de medicina, escribiendo sobre temas de higiene y ocupándose siempre de lo que se llamaba *artes experimentales*. Junto con el amor, la luz, ropaje del universo, es el *leit motiv* de Ficino, pero bien podría tratarse de una luz que va más allá del concepto misticista: en sus notas biográficas, probablemente redactadas por Caponsacchi, se habla de sus estudios sobre la visión y los espejos, unos espejos que, de nuevo, reflejaban lo que veían.

La pintura

IGUAL que sucede con el resto de las actividades que Leonardo desarrolla a lo largo de su vida, la pintura es más un lugar de experimentación que una tarea como en el caso de algunos de sus contemporáneos. Cada una de sus obras, cada uno de sus seres animados e inanimados, se convierte en la excusa perfecta para *pensar* el paisaje, la disposición de las figuras, la perspectiva...

De mismo modo imperativo en que en el *Tratado de la pintura* ordena al artista *describe un viento, describe una lluvia*, su pintura se convierte en un producto a la vez inmediato y altamente sofisticado. Sin lugar a dudas esta curiosa aporía deriva en gran parte de su mismo método de trabajo, ese sistema de *inacabados acabados* que desemboca en una aparente contradicción entre la potenciación de lo inventado y las fuertes relaciones con la naturaleza y su observación.

Leonardo es, tal vez, uno de los pintores que mejor ha sabido captar esa idea del transcurso: un instante que parece detenido en la escena principal mientras el resto del mundo continúa su marcha sin preocuparse de ese acontecimiento concreto. De alguna forma parece casi vaticinar la idea bergsoniana expresada en la *Evolución creadora:* esperar a que el terrón de azúcar se disuelva en el vaso sin ayudarlo con el movimiento acelerado de la cuchara. Se trata de la espera que expresa la realidad mental de la que habla Deleuze, una modificación en el todo que no sólo cambia la estructura del terrón sino la del agua y la del vaso que se llena de partículas y ya es otro.

Tal vez esa idea del transcurso que tanto ha fascinado al siglo XX podría justificar parte de la recepción de la obra del maestro en nuestro siglo, el modo cómodo en el que nos relacionamos con él y con sus obras, aunque a veces lo hagamos a través de la desacralización. Si el siglo XIX recepciona sus cuadros a partir de la fascinación por las figuras ambiguas —como se verá en el capítulo siguiente—, el XX reivindica, entre otros aspectos, su particular plasmación del transcurso. Pero también podría suceder que nuestra cultura esté tan impregnada de Leonardo que no sea posible imaginar un mundo sin sus obras. Como apunta Clark, nos resulta difícil criticar a Leonardo porque sus iconos son ya iconos culturales, señales que forman parte del imaginario compartido en mayor o menor medida.

Esa fascinación y veneración por el Leonardo pintor, considerado como uno de los más grandes artistas de todos los tiempos, resulta

***El bautismo de Cristo* (detalle), hacia 1470, Florencia, Galería de los Uffizi**





La Anunciación (detalle), hacia 1473, Florencia, Galería de los Uffizi

sobre todo curiosa teniendo en cuenta que las obras salidas de su mano son una escasa veintena, muchas además muy deterioradas por llevar su experimentación a los materiales empleados (con escaso éxito, todo hay que decirlo).

A menudo suele comentarse que Leonardo habría pasado a la historia como un gran artista sencillamente por haber pintado la famosa *Gioconda,* ese fabuloso retrato de lecturas tan ambivalentes como abundantes, pero, por si esta indescriptible obra no fuera suficiente, el artista legó a la posteridad también el magistral fresco de la *Ultima Cena* y otros cuadros que, desde cualquier punto de vista, son obras tan únicas como difíciles de catalogar.

Además, junto a la producción pictórica, Leonardo realizó una ingente cantidad de dibujos, no sólo los que hasta ahora se han descrito, más ligados tal vez a sus investigaciones puramente científicas, sino muchos dibujos preparatorios, a menudo una ayuda inestimable para el experto a la hora de determinar la autoría de algunas obras —en general mal documentadas—, o de hallar puntos de consonancia y divergencia con la tradición anterior.

Así, es en Leonardo mérito lo que en otro artista serían inconvenientes —obra escasa y mal documentada y falta de discípulos o de seguidores de altura—. Tal es su fama que tradicionalmente ocupa el puesto de honor en la terna que suele verse como la culminación del Renacimiento: Miguel Angel Buonarrotti (1475-1564) y Rafael Sanzio (1483-1520).



Se debe, no obstante, recordar cómo Leonardo nació algunos años antes que los dos pintores citados, en 1452, siendo casi contemporáneo de Botticelli, si bien su *modernidad*, su ruptura con los usos pictóricos del momento permitan clasificarle, de alguna manera, como

***La Virgen con el Niño y un jarrón*, hacia 1475, Munich, Alte Pinakothek**

un pintor adelantado a su tiempo, como un artista cuyo trabajo fundamental sería la copia de la naturaleza por un lado y la invención por otro, entendiendo por este término el alejamiento de modelos anteriores, el no seguir al pie de la letra los esquemas estéticos al uso, el escribir frente al transcribir.

Sea como fuere, tampoco es del todo cierta la imagen del Leonardo rupturista sin fisuras. Sería, de hecho, injusto situarle en un plano diametralmente opuesto al de Verrocchio, en cuyo taller florentino se hallaba a principios de los años 70 trabajando junto al maestro, al cual debe muchas de sus propuestas. Pese a la indiscutible orginalidad de planteamientos, en su pintura se pueden distinguir rasgos de una tradición que debió aprender junto a Verrocchio, sin cuyas enseñanzas Leonardo seguramente no hubiera pintado nunca del modo en que lo hizo (Gombrich, 1986, 111). Verrocchio es, de alguna manera, el lazo con la tradición que le permite avanzar con rapidez en sus propuestas personales.

Incluso aquello que suele verse como más *leonardesco*, una de las más reiteradas características de su poética especialmente después del comentario de Freud, los rostros sonrientes, tiene un posible antecedente en los dibujos femeninos y en el conocido *David* del maestro, conservado en el Museo Nacional de Florencia, cuyo modelo se remonta a su vez a un tipo de tradición establecida en Italia por aquellos años y que reconduce a obras como las de Donatello, en las cuales David aparece casi como un niño de aspecto ambiguo.

Leonardo habría pasado a la historia como gran artista sólo por haber pintado la famosa Gioconda

Hay, pues, antecedentes que pueden ofrecernos claves de lectura más que válidas para la obra de Leonardo. Curiosamente, dichas claves se mantendrán en el tiempo, pero las aportaciones específicas de Leonardo, a pesar de la fascinación y posible influencia en Rafael de obras como *La Virgen y Santa Ana*, se quedarán de alguna manera suspendidas por la falta de discípulos competentes, quién sabe si también como muestra de un destino regido por el transcurso.

La primera etapa florentina

De cualquier manera, a pesar de que la influencia de Verrocchio parecería probada, ya en una de sus primeras obras, *El Bautismo de Cristo*, el discípulo se desmarca del estilo básico del maestro, cuya pintura, comparada con la del joven ayudante, parece seca, presa de las convenciones más banales.

Las dos figuras centrales y el ángel en segundo término siguen las estrictas reglas compositivas en boga, apresadas por las normas visuales del Cuatrocientos. Junto a ellas, en primer plano, un ángel arrodillado de rostro dulce y pelo minuciosamente dibujado, vestido con una túnica de pliegues impecablemente realistas parece observar el conjunto con cierto escepticismo. Incluso si no supiéramos ya desde el testimonio de Vasari que Leonardo interviene directamente en la ejecución de la obra, ese ángel destacaría del conjunto como salido de otra mano, de una mano más moderna que al tiempo *inventa* modelos nuevos y *copia* la naturaleza.

Detengámonos un momento en esa figura y comparémosla con los otros elementos del cuadro. Observemos, en primer lugar, los delicadísimos rasgos del rostro, las mejillas cuidadosamente dibujadas, ese

ojo de contorno difuminado que da movilidad a la expresión y que preludia el *sfumato* que popularizará Leonardo. No hay modelos claros a los que se pueda remitir para clasificar esa expresión y eso que ya aquí se percibe como lo que será la técnica pictórica del maestro. Incluso si se la compara con aquellos artistas más interesados por la gracia que por el cientifismo pictórico, como sería el caso del contemporáneo Botticelli, que a su vez recoge la ya entonces práctica habitual de rostros angelicales, se detecta en la figura de Leonardo parte de esa evanescencia que, años más tarde, será vista como causa del *misterio* de la *Gioconda* o de la perversidad del *San Juan*.

Por el contrario, el rostro del ángel en segundo término no aporta nada nuevo al conjunto de signos imperantes: la carita embobada y un poco tosca, enmarcada por un pelo plano —si se compara con el pelo del ángel de Leonardo— sigue esa tradición larga que nos remonta a los *putti* de la Cantoría del Duomo de Luca della Robbia (1400-1475). Así, la diferencia entre ambas ejecuciones no se reduce a una mayor o menor pericia técnica: más importante aún es que frente al anclaje en los modelos institucionalizados por Verrocchio, Leonardo ofrece soluciones nuevas, ideas que no derivan sólo de sus relecturas, sino verdaderas *invenciones*, creación de nuevos códigos imposibles de rastrear hasta las últimas consecuencias entre los signos en circulación.

Este es uno de los principales logros que desarrollará magistralmente en obras posteriores y no sólo por lo que a figuras se refiere: los paisajes, sumidos en esa curiosa bruma crepuscular, ofrecen al espectador una solución diferente y personal, una vez más a medio camino entre la *invención* y la copia fidedigna a la naturaleza. Nadie como Leonardo intuye que para lograr la sensación de verosimilitud hay que recurrir al *artificio*, como podría dar a entender en algunos pasajes de su *Tratado de la pintura:* lo que el cuadro presenta no es lo que vemos, es lo que *creemos* ver.

A pesar de la influencia de Verrochio, ya desde el Bautismo de Cristo *el discípulo se desmarca del maestro*

En cualquier caso, su engaño al ojo es sólo relativo o, mejor aún, su engaño al ojo forma parte de la atenta observación del mundo. Ese proceso de observación directa se hace patente en el tratamiento de la túnica del ángel en primer término, que pone en evidencia una preocupación recurrente en Leonardo: el tratamiento de los ropajes. Este es uno de los territorios que más interesará al artista a lo largo de toda su carrera, como probarían los numerosos dibujos conservados en los que va perfilando fórmulas para describir pliegues. Una vez más, comparando estos pliegues con el tratamiento de los paños del San Juan de Verrocchio es posible corroborar a través de la mirada lo que ya Vasari cuenta en la biografía de Leonardo: (...) *trabajó un ángel, que sostenía unos ropajes; y aunque era muy joven, lo realizó de un modo tal, que mucho mejor que las figuras de Verrocchio era el ángel de Leonardo* (Vasari 1991, 565).

La superación del maestro sería la supuesta causa del abandono de la pintura por parte de Verrocchio, leyenda extendida seguramente a través de los comentarios de Vasari, quien cuenta cómo Verrocchio, al ver la habilidad del discípulo, no *quiso volver a tocar los colores.* A pesar de que probablemente nos hallamos ante una de tantas fabulaciones históricas en torno a la figura de Leonardo, algo de verdad puede haber en esta leyenda: a partir de esos años Verrocchio abandonó la pintura, si bien sus motivaciones pudieron ser diferentes de aquellas a las que poéticamente parece aludir Vasari. En el siste-



La Virgen con el Niño y un jarrón (detalle), hacia 1475, Munich, Alte Pinakothek

ma de taller se pagaba más el nombre que la calidad de la obra y, tal vez, al comprobar Verrocchio que su discípulo era capaz de llevar a cabo las obras solo, abandonaría la pintura para dedicar su tiempo a la escultura y la orfebrería, las dos actividades que más parecían interesarle. Dejando a un lado las posibles motivaciones, hacia los años 1470-72, momento en que debió pintarse esta obra —inacabada para un sector de la crítica—, Verrocchio abandona la pintura.

Pero sigamos observando *El Bautismo de Cristo* y tratemos de encontrar el *toque de Leonardo* en otros momentos del cuadro. Al fondo aparece un paisaje que en nada se asemeja a los más usuales de la pintura del cuatrocientos en los que solían representarse colinas redondeadas con árboles simétricamente colocados. Esos son los clásicos paisajes de Verrocchio, ejemplificados por el que se vislumbra al fondo de la *Madonna* del Museo Kaiser Friedrich de Berlín. El maestro de Leonardo, a diferencia de su rival Antonio del Pollaiuolo, quien pretende introducir innovaciones en sus paisajes —como se puede ver en *El martirio de San Esteban* de la National Gallery de Londres—, transcribe convenciones flamencas y típicas de los manuscritos iluminados, como apunta Clark (Clark, 1991, 19), que confieren al conjunto un aspecto algo banalizado.

Ante el paisaje del *Bautismo* en seguida se nota la diferencia: está, como lo describe Vasari, *iluminado con claroscuro* o, dicho de otro modo, no parece seguir los modelos del Verrocchio. Podría, más bien, preludiar lo que serán los futuros paisajes leonardescos salpicados por rocas misteriosas y una gran profusión de detalles naturalistas impensables para el tono convencional del maestro. Las plantas constituyen ese *prado con hierbas infinitas y algunos animales* del que habla Leonardo en el *Tratado*, y se aprecia ese gusto por la naturaleza que

Madonna Benois, hacia 1480, San Petersburgo, Museo del Ermitage





La Adoración de los Magos, hacia 1481, Florencia, Galería de los Uffizi

volveremos a encontrar en otras obras también realizadas en los años que pasó en Florencia, desde los primeros años 70 hasta la fecha de su partida hacia Milán entre 1481 y 1482.

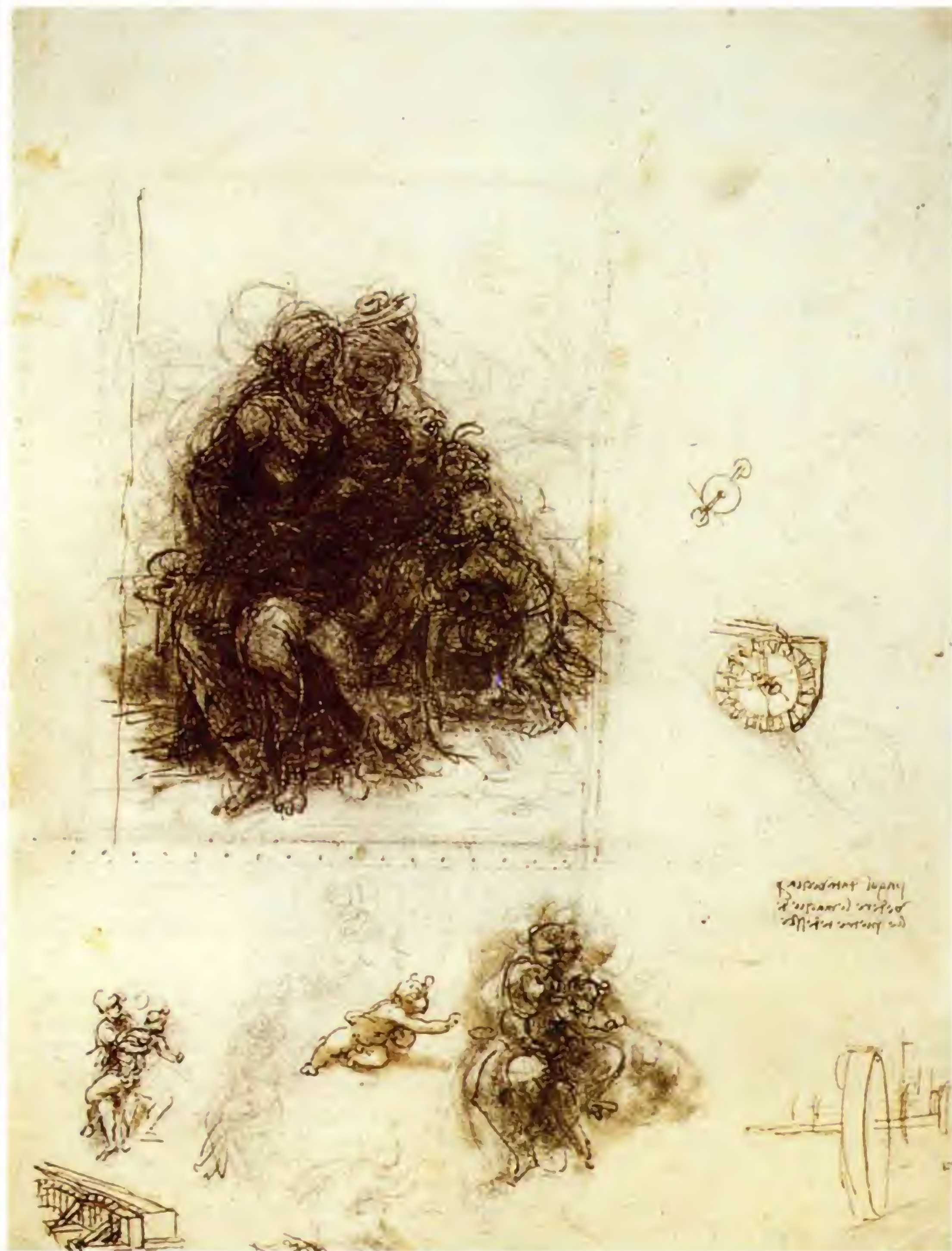
Cuatro obras fundamentales

Precisamente de ese período florentino son otras cuatro obras fundamentales para delinear la trayectoria artística de Leonardo: *La Anunciación* (hacia 1472, Florencia, Uffizi), *La Virgen con el Niño y un jarrón* (hacia 1475, Munich, Alte Pinakothek), la *Madonna Benois* (hacia 1480, San Petersburgo, Ermitage) y el *Retrato de Ginevra de Benci* (hacia 1474, Washington D.C., National Gallery of Art).

Estudio para *La Adoración de los Magos*, hacia 1481, París, Louvre

La *Anunciación* es la obra que sigue cronológicamente al *Bautismo* y a menudo ha sido considerada como el primer trabajo indivi-





Estudio para *La Virgen y santa Ana*, hacia 1508, París, Museo del Louvre

La Virgen y santa Ana, hacia 1508, Museo del Louvre



dual de Leonardo, a pesar de que la crítica anterior a Clark solía detectar en ella notas discordantes respecto a obras posteriores que hacían dudar de su autoría, tachándola incluso de un cierto deslavazamiento. Quizás uno de los problemas más comentados se refiere a la forma en que trata la perspectiva en algunos puntos —por ejemplo, la mano sobre el atril que no se corresponde con la distancia *real*. Sin embargo, en una segunda mirada es posible observar cómo la arquitectura describe una perspectiva bien construida, incluso excesivamente pulcra se podría decir, fruto del trabajo del principiante que aún investiga el modo de resolver los problemas y muy alejada del uso libre de la perspectiva del cuatrocientos que determinará el trabajo del maestro florentino en su madurez.

A pesar de estos supuestos defectos de composición y algunos anacronismos que separan mucho aún a este Leonardo de sus mejores rostros y que parecen obvios en las facciones de la Virgen, inscritas dentro de un esquema típico del cuatrocientos con su delicadeza inexpresiva, la obra funciona bien en su conjunto, es *agradable*, como comenta Clark.

Se podría hasta decir que es mucho más que eso: es, tal vez, la primera obra en que el artista se plantea la naturaleza ya no como un lugar donde revisar las convenciones —tal es el caso del paisaje del *Bautismo de Cristo*—, sino como el preludio de la fascinación casi Prerrafaelita del Leonardo del *Tratado de la pintura*, cuando explica cuidadosamente cómo pintar cada una de las hojas, el césped, las flores... La botánica, los elementos vivos, se convierten en la *Anunciación* en un segmento de interrelaciones que nada tiene que ver con el modo mecánico en que los contemporáneos, incluso pintores como Botticelli en su *Primavera* (hacia 1482, Florencia, Uffizi), van colocando flores y plantas sobre una alfombra imaginaria, sin buscar las relaciones implícitas que Leonardo define con esmero en sus notas. De hecho, al contemplar esta temprana obra, parece casi que podemos leer las notas posteriores: *De las hierbas que reciben las sombras de los árboles que entre ellas surgen, las que están del lado de acá de las sombras tienen sus pajuelas iluminadas sobre un campo sombrío. Pero las que están acullá de la sombra tienen sus pajuelas oscuras sobre un campo luminoso (Tratado de la pintura*, Ed. González García, 1976, 328).

La Anunciación ha sido a menudo considerada como el primer trabajo individual de Leonardo

Del mismo modo que había realizado el pelo del ángel del *Bautismo* a partir de pinceladas contrastadas, representa la yerba y las flores y el prado, mientras una hilera de árboles se recorta sobre las rocas brumosas que, como en la primera obra del taller, preludian ese paisaje giocondesco que tanta admiración despertaría entre las generaciones posteriores por su supuesto misterio.

Los elementos de la naturaleza vuelven a ser el punto más significativo en *La Virgen con el Niño y un jarrón*, obra también realizada en el taller de Verrocchio y en la que se detectan tanto convenciones como innovaciones. El rostro de la Madonna sigue los esquemas del momento, mientras los pliegues cuidadosos de los ropajes y el estudio del paisaje al fondo, azulado a medida que se aleja la mirada —norma de composición pictórica que aparece en el *Tratado*— hacen de esta obra un trabajo en el que es posible encontrar ya muchos de los futuros síntomas leonardescos.

El paisaje parece, de hecho, tener vida propia. Sólo a través de ese paisaje se rompe realmente la convención y se abren lo que van a ser

experimentos posteriores como *La Virgen de las Rocas* (1483, París, Louvre), en la que encontramos, tal vez, uno de los usos más dinámicos de la naturaleza en toda su obra.

Resulta interesante comparar la *Madonna Benois* con la anterior *Virgen con Niño.* En ambas es posible detectar la lucha siempre presente en el pintor entre sus propias ideas y las corrientes imperantes. Más aun, en ambas se adivina la tensión de la época descrita por Clark (Clark, 1991, 24 ss.): si por una parte la gracia —a la manera de Botticelli— era uno de los recursos más socorridos en la Florencia del momento, por la otra se empezaba a establecer un tipo de corriente más cercana al naturalismo cientifista en el cual también había sido educado Leonardo.

Quizás ésta pueda ser la explicación del cambio —y no del todo positivo para la pintura— que se verifica entre el cuadro y los dibujos preparatorios. Los segundos —muchos de los cuales se conservan— son de una frescura y una inmediatez que se ha perdido en la obra ejecutada, tal vez debido al excesivo celo de Leonardo por ajustarse a las corrientes de la época (no se debe olvidar que se trata en todo caso de un encargo de taller y de un trabajo de juventud). Pese a todo, el resultado es, si no otra cosa, curioso porque a pesar de hallar en la obra muchas reminiscencias de la frescura de Filippo Lippi (1406-1469), aparecen también gestos del estilo austero que conformará la obra del futuro Leonardo.

En La Virgen con el Niño y un jarrón *el paisaje parece tener ya vida propia*

Pero, dejando a un lado estos trabajos tempranos que permiten más bien atisbar la futura maestría que mostrar un quehacer maduro, tal vez la pintura donde mejor se pone de manifiesto lo que va a ser el estilo posterior es *La Adoración* de los Uffizi de Florencia (hacia 1481). Esta obra, de la que también existen numerosos bocetos —tanto de las distintas partes como de diversas versiones—, plasma muchas de las contradicciones con las que Leonardo enfrenta al investigador y al observador, fundamentalmente por lo que se refiere al concepto mismo del acabado de una obra, algo quizás más relativo en él que en el resto.

Si se juzga la pintura desde una óptica estricta desde luego no estaría acabada y aparecería llena de defectos en su construcción: los cuerpos a veces parecen flotar, hay cabezas sin cuerpo, es una obra muy oscura, casi sólo esbozada. No obstante, si nos enfrentamos a ella con una mirada menos miope, vemos que se trata de una obra maestra que no sólo preludia soluciones pictóricas: la *Adoración* invita a sugerentes interpretaciones como la de Francastel que comentaremos más tarde.

Otro hecho importante que ayuda a comprender mejor tanto la obra como la forma de trabajar de Leonardo, es que se trata de uno de los pocos trabajos documentados de la primera época y, más concretamente, se la suele ver como un encargo que Leonardo firmaba con los monjes de San Donato de Scopeto en 1481 para realizar un retablo en 24 meses o a lo sumo en 30. Existen documentos que atestiguan la percepción de los pagos en julio y agosto, aunque no se conserva ninguno posterior al 28 de septiembre (Clark, 1991, 33). Todo hace pensar que en esa fecha Leonardo partía para Milán, como se ha comentado con anterioridad, y ésta sería en parte la causa de lo inacabado de la obra.

El tema tratado es, obviamente, la Natividad de Nuestro Señor, para cuya realización utiliza los elementos tradicionales: en el centro



Isabella d'Este,
hacia 1500, París,
Museo del Louvre

sitúa a la Virgen con el Niño, flanqueada por los Reyes de rodillas. Ella ocupa la escena central —algo típico del taller de Verrocchio que aparece en escenas de otros discípulos y que seguramente Leonardo aprendió allí. La composición sigue un esquema piramidal y centralizado, dentro de un espíritu doméstico que, sin embargo, contrasta con el resto de la escena en la que muestra un grupo de caballos. Francastel ve —adivina— en ellos casi una actitud violenta, representación de esos *condottieri* que han ido apareciendo en cortejos como los de Gentile da Fabriano o Benozzo Gozzoli (1420-1497).

En esta obra se halla, pues, ese punto ecléctico en el que los sistemas del pasado se encuentran con lo que van a ser las soluciones futuras, típicas de Leonardo. Las relaciones no son sólo históricas: en esta obra se encuentran embrionariamente las que serán algunas de las estrategias que recogerá en trabajos posteriores. El gesto de San José, que observa la escena un tanto distante, se podría relacionar con ciertos gestos de la *Ultima Cena* y los caballos son retomados casi veinticinco años más tarde en la *Batalla de Anghiari*, la obra perdida que ha llegado hasta nosotros sólo a través de la copia de Rubens (hacia 1603, París, Louvre).

La *Adoración* retoma esquemas narrativos y pictóricos dentro de la tradición y al tiempo los rompe en un juego anticlásico: el centro —bien determinado— se disuelve en los acontecimientos que, en apariencia ignorando lo que está aconteciendo en la escena principal, suceden a su alrededor, transcurren. Ese anticlasicismo implícito en una pintura desde otros muchos puntos de vista clasicista, hace que llame más si cabe la atención el hecho de que, en su infinita fascinación por Leonardo, Rafael utilizara un esquema similar para la Stanza della Signatura.

Los acontecimientos que se suceden ignorando lo fundamental tienen mucho que ver con la idea de transcurso a la que se ha venido aludiendo. En cualquier caso, la desvinculación de las diferentes escenas que van transcurriendo en la pintura podría ser sólo aparente o, más bien, buscada. Podría tratarse de una estrategia de contraste, como apunta Francastel, que serviría para enfatizar las diferencias entre la dulzura de la escena central —la Madre con el Niño y los Reyes— y la violencia de los guerreros al fondo.

Antes de pasar a las consideraciones que Francastel hace al respecto, convendría llamar la atención sobre un boceto del mismo año conservado en los Uffizi, de perspectiva mucho más compleja, en el que no aparece la escena central. Dicho boceto nos permite volver a mirar esta obra sin que nuestro ojo sea atrapado por el acontecimiento del nacimiento y detenernos en esa increíble arquitectura y, especialmente, en la escalera que conduce hacia un jardín suspendido —esbozada en el estudio preparatorio de los Uffizi—, y en los arcos que se abren a lo que Berence llama una gruta, tema leonardesco por excelencia que retomará en la *Virgen de las Rocas* del Louvre (Berence, 1954, 353).

Esta escalera simbolizaría la ruina, un tema por otra parte muy querido para la tradición del momento en aquello que según Francastel *se vincula a la especulación imaginaria (...) y que halla su más completa expresión plástica en Mantegna, en el tema de las dos Romas* (Francastel, 1967, 269). Sin embargo, vista en este contexto específico, confrontada la fuerza de los caballos —la guerra— con la dulzura de la composición central —la Virgen con el Niño— la

escalera podría tener otra lectura que el crítico francés expone: *La oposición no es ya entre las dos verdades (...) La escala de Jacob, la escala del paraíso parecen ser los prototipos de este signo moderno. La humanidad se libera de las tinieblas, de los subterráneos; del pesebre sale una luz que ilumina el mundo. Al final de la escalera, en las más altas esferas, el hombre encontrará una atmósfera purificada por el efecto del tránsito de la Virgen y el Niño sobre la tierra. En estas condiciones interpretamos también la parte derecha del fondo: el paisaje azulado, tan leonardesco, encarna las bellezas de la tierra. A los testigos del reino de la violencia, opone las bellezas serenas de la naturaleza* (Francastel, 1967, 269).

La estancia en Milán

Como ya se ha visto, la fecha que se suele dar por buena para la salida de Leonardo a Milán es hacia los primeros años 80. Parte de sus tareas allí, como se ha comentado a lo largo de los capítulos anteriores, estuvo relacionada con trabajos de ingeniería y con la construcción de ese monumento ecuestre en el que el maestro esperaba superar la tradición anterior, incluso la de la Antigüedad. Su sueño era realizar un caballo que levantase las patas delanteras.

Si nos enfrentamos a ella con una mirada menos miope, vemos que se trata de una obra maestra

Esta idea fue imposible de ejecutar en principio por problemas técnicos, pero el proyecto muestra un interés por el tema que también ponen de manifiesto los animales que pinta en la *Adoración*, así como los numerosos dibujos de caballos que han llegado hasta nosotros. Aunque esta hipótesis podría ser verosímil, una parte de la crítica apunta a otra causa: la situación milanesa obligó a fundir el bronce asignado a la estatua para construir esas máquinas para la guerra tan necesarias en la defensa lombarda.

Pero dejemos este proyecto de Leonardo que podría ser, sencillamente, otra muestra de sobreestimación de sus capacidades y las posibilidades a su disposición.

La *Ultima Cena*

También de ese momento es una de las obras maestras de Leonardo que suele verse como el inicio del término que una parte de la crítica ha dado en llamar el Alto Renacimiento, el período en el que supuestamente las formas de arte *adquieren el grado máximo de madurez, no sólo medidas sino fijadas*, como apunta Levey (Levey, 1975). Sin lugar a dudas, la *Ultima Cena* (hacia 1495) muestra una inusitada madurez no sólo compositiva sino expresiva, a pesar del deterioro que la obra ha ido sufriendo a lo largo de los años y de los consiguientes y numerosos retoques que han ido modificándola. Los repintes han borrado a veces la mano del maestro y han vulgarizado los rasgos, a juzgar por las descripciones minuciosas que aparecen en el *Tratado* respecto a la forma en que se debían pintar las expresiones.

La *Ultima Cena* fue pintada por encargo de Ludovico el Moro para el refectorio de Santa María delle Grazie de Milán y la fecha del

comienzo de la obra podría haber sido hacia 1495, si bien no existe constancia documental. Se sabe que fue terminada entre 1497 y 98, como dice, entre otros, Pedretti (*Leonardo. Estudis per a la Santa Cena*, 1984) y como podría deducirse por la dedicatoria del matemático Luca Pacioli, con quien Leonardo mantuvo una larga amistad. En la dedicatoria a la *Divina proporzione* habla de la pintura como si ya estuviese finalizada.

También en este caso la obra está mal documentada desde el punto de vista histórico, si bien la literatura que ha generado, tanto en el momento de su ejecución como a lo largo de los siglos siguientes, representa una fuente interesante de información. A través de esa literatura es posible comprobar cómo ya en su tiempo dio lugar a todo tipo de comentarios, esencialmente sobre la forma en que Leonardo solía trabajar. A veces se quedaba extasiado en la ejecución, otras pintaba y abandonaba luego, pero trabajando, en cualquier caso, a través de retoques y pinceladas, como comenta Clark (Clark, 1991, 74 ss.), algo que probaría que no realizaba la obra al estilo del fresco propiamente dicho. De hecho, con esta técnica resultaba muy difícil *retocar* en el sentido estricto de la palabra, ya que una vez preparada la pared había que actuar con rapidez sobre la superficie.

Este cambio en el modo de hacer parecería importante por varias razones. En primer lugar, afirmaría la dimensión experimentadora de Leonardo. En esta obra debió utilizar una sustancia que contenía aceite y barniz: al estar la pared húmeda el deterioro hubiera debido ser previsible.

La Adoración *retoma esquemas narrativos y pictóricos dentro de la tradición y al tiempo los rompe*

Pero, más importante aun, la idea de plantear el fresco con un tipo de técnica algo diferente de la tradicional —en una época en que la experimentación técnica está muy extendida— podría estar hablando de la forma misma de componer de Leonardo, un modo de hacer contrario a las reglas de su tiempo, que exigían del pintor seguridad y pulcritud, algo que Leonardo critica abiertamente. Es posible que Leonardo inventara una nueva técnica de ejecución al fresco con el fin de llevar a las extremas consecuencias su planteamiento de la obra de arte que para él debía reflejar, en primer lugar, un proceso a partir del cual una forma conduce a otra.

Este método de Leonardo, que tan claramente ponen de manifiesto sus numerosos bocetos, incluso los dibujos preparatorios para las obras —como se ha comentado al hablar de la *Madonna Benois*—, está relacionado con su forma de concebir al arte, tan lejos de la moda del momento en la que parecería que cada trazo del carboncillo debía ser válido. Bien es cierto que desde muchos puntos de vista Leonardo sigue los modelos al uso, a veces incluso de una forma algo mecánica, pero su concepción última es muy distinta de la de sus contemporáneos.

No obstante, ante todo, habría que aclarar cómo es, quizás, incorrecto hablar de bocetos o dibujos preparatorios en el caso de Leonardo —si bien se ha venido haciendo hasta ahora para utilizar un lenguaje compartido—, ya que a menudo se trata de parte de ese proceso de pensamiento y no sólo de la preparación de una obra concreta, como apunta Gombrich (Gombrich, 1985, 134 ss.). Este mismo autor llama la atención sobre la comparación que Leonardo establece entre pintores y poetas, cómo los segundos al escribir no se molestan en hacerlo con bellos caracteres. Del mismo modo el pintor debe atender sobre todo a lo que él llama el *estado mental* de las criaturas que componen el cuadro. La pintura sería así, como la poesía, una actividad del espí-



Dama del armiño (Cecilia Gallerani),
hacia 1485, Cracovia,
Museo Czartoryski

ritu, lejos de la pulcritud en la ejecución física. Este concepto se relacionaría con la insistencia leonardesca en la idea de invención: apartarse de las que para él eran sólo reglas caducas del artesanado.

Este concepto es imprescindible para entender la *Ultima Cena*, a pesar de que las numerosas y a veces desafortunadas restauraciones —al menos en cinco ocasiones— hayan hecho desaparecer una buena parte de la *grazia* inicial y de las primeras intenciones del artista. Leonardo habla de un intelectual que utiliza los bocetos como *acta de inspiración* (Gombrich, 1985, 147) y hasta de posteriores inspiraciones. Por ejemplo, es bien conocido el método —casi psicologista, y utilizado de alguna manera en estrategias como el *frottage* surrealista— según el cual Leonardo invita al artista a estimular su imaginación a través de elementos variados, entre ellos el dibujo, fuente para acrecentar y avivar la imaginación: *No puedo dejar de incluir entre estos preceptos una nueva y especulativa invención que, si bien parece mezquina y casi ridícula, es, sin duda, muy útil para estimular al ingenio a varias invenciones. Es la siguiente: si observas algunos muros sucios de manchas o construidos con piedras dispares y te das a intentar escenas, allí podrás ver la imagen de distintos paisajes, hermoseados con montañas, ríos, rocas, árboles, llanuras, grandes vallas o rostros de extraño aspecto, y vestidos e infinitas cosas que podrás traducir a su íntegra y atinada forma. Ocurre con estos muros variopintos lo que con el sonido de las campanas, en cuyo tañido descubrirás el nombre o el vocablo que imagines (Tratado de la pintura*, Ed. González García, 1976, 365).

Sea como fuere, este intento de estimular la imaginación no puede realmente compararse con la concepción de la imaginación en el siglo XX, aunque antes se haya aludido —un tanto libremente— a las prácticas psicologistas del *frottage:* cada nueva incitación de lo imaginativo debía ir acompañada, en el caso de Leonardo, por una búsqueda cientifista de la razón de ser de las cosas, siguiendo la costumbre de la época. Tanto es así que Leonardo no hubiera entendido nuestra actual división entre arte y ciencia.

Dentro de su rigor cientifista se inscribiría también la forma cuidadosa en que el maestro describe las figuras que conformarán la *Ultima Cena*. En uno de sus cuadernos de notas, conservados en el South Kesintong Museum, explica minuciosamente la actitud que deberán tener los personajes: *Uno estaba bebiendo y ha dejado el vaso en su sitio y ha vuelto la cabeza hacia el que habla. (...) Otro habla al oído de su vecino y el que le escucha se vuelve hacia él para prestar atención mientras sostiene un cuchillo en una mano y en la otra el pan a medio cortar; y al volverse otro que tenía un cuchillo derrama un vaso sobre la mesa* (Foster MS., núm. II, fols. 1 *verso* y 2 *recto).*

Pese a los cambios posteriores en la composición —Judas sostiene en la mano la bolsa y no el cuchillo y lo que derrama no es un vaso sino un salero, ¡otra vez la superstición y Leonardo!—, esta obra es una de las más cuidadosamente pensadas. Incluso en los gestos, y a pesar de que después de las restauraciones ha perdido fuerza, se especifica ese contraste siempre buscado por Leonardo. Cada apóstol vive el momento trágico con una actitud diferenciada —como quizás pueda advertirse con más facilidad en los numerosos dibujos libres del deterioro del fresco. Algunos buscan el perdón, otros aparecen

mentalmente alejados de la escena, como huyendo del momento angustioso que ha decidido plasmar Leonardo.

De hecho, el pintor prefiere no recurrir al momento de la narración más habitual en su tiempo, el de la eucaristía. Leonardo rechaza ese instante de supuesta calma para optar por el más dramático, aquel en que Cristo verbaliza la traición, despertando esos sentimientos enfrentados entre los que le acompañan. Pero su heterodoxia va aún más allá: también en el plano compositivo rompe con las reglas anteriores, y no sólo porque rechaza el esquema al uso en el que la línea de los apóstoles se rompe con Judas sentado al otro lado de la mesa. Leonardo elimina de la obra toda apostilla que pueda apartar la atención de la escena principal. No hay apenas elementos decorativos, ni mármoles trabajados, como en la *Ultima Cena* de Andrea del Castagno: sólo Cristo en el centro rodeado por dos grupos de hombres que se redefinen a partir de sus propios gestos, de sus actitudes diferenciadas.

Se trata de un modo de componer sencillo, igual que sucedía con la *Anunciación*, y aun así, dentro de lo dramático del momento y de la tragedia implícita en cada una de las figuras —en cierto modo inmersas en su tragedia y perplejidad particulares ante la verbalización de Cristo— la escena parece congelada, contenida. En esta obra se pone de manifiesto el sentido del transcurso que se notaba también en el paisaje de 1473. Otra vez viene a la mente el citado poema de Auden en el que habla del *Icaro* de Brueghel: *About suffering they were never wrong/the Old Masters (En cuanto al sufrimiento nunca se equivocaron/los viejos maestros).*

Precisamente así, sin describirlo, Leonardo habla por omisión de todo lo que está sucediendo en el mundo exterior que ha sido desdibujado para concentrar el drama de la escena. Describe las cosas que seguramente seguirán aconteciendo en ese paisaje que se adivina el fondo, inhabitado casi, como los paisajes del maestro —*they never forgot/that even the dreadful martydom must runs its course (nunca olvidaron/que hasta el terrible martirio debe seguir su curso)*—, lejos de la tragedia anunciada por Cristo, de la tragedia de ese Icaro de alas derretidas que el transcurso de las cosas ignora implacable.

La *Virgen y Santa Ana*

Hacia 1500 Leonardo se halla de nuevo en Florencia tras las breves estancias en Mantua y Venecia, descritas en el primer capítulo.

En Florencia permanecerá durante algunos años, exceptuando su partida —entre 1502-1503— para trabajar al servicio de César Borgia, y en su ciudad natal, después de casi veinte años de ausencia, Leonardo encontrará un ambiente no sólo entusiasta ante su producción, sino preparado para comprenderla hasta sus últimas consecuencias.

De ese segundo período florentino serán algunas de sus obras más importantes, entre ellas la primera versión de la *Virgen y Santa Ana* y el encargo para la pintura mural perdida, esa *Batalla de Anghiari* que debía decorar el Palazzo Vecchio y mediante cuya ejecución debía competir con su rival Miguel Angel, al cual le había sido encargada la *Batalla de Cascina*. A pesar de que existen documentos que avalan algunos de los pagos —entre 1504 y 1505—, parecería que la



Copia de la *Madonna de los husos* realizada en el taller de Leonardo, hacia 1501, colección del duque de Buccleuch

obra fue abandonada por Leonardo, tal vez por problemas puramente técnicos, como el deterioro de la *Ultima Cena* podría hacer pensar.

Pero detengámonos por un momento en lo que sería su obra maestra de esos años, la *Virgen y Santa Ana*, de la cual se conservan al menos dos versiones —la florentina de la National Gallery y el cuadro del Louvre realizado después de 1508— y una serie de dibujos que muestran ya a un Leonardo maduro. Ambas versiones, muy conocidas, ponen de manifiesto algunas de las que ya para entonces son las características esenciales del maestro: el uso del claroscuro y del *contrapposto*, los típicos modelos de belleza femenina y, en el caso concreto de la pintura, la puesta en escena de un paisaje que será una de las pruebas de cómo sus planteamientos teóricos le ayudan a avanzar en un terreno puramente práctico.

En la primera versión —el cartón de la National Gallery de Londres, primero fechado en la década de los noventa y hoy considerado posterior, entre 1505 y 1507— se descubre un Leonardo sólido ya en sus decisiones formales. La Virgen y Santa Ana, representadas como dos mujeres de aspecto juvenil, aparecen con el Niño que bendice al pequeño San Juan, figura por otra parte muy venerada en la Florencia del momento (Clark, 1991, 87).

De alguna manera el cuadro recogería algunos de los síntomas puestos en evidencia en la que suele considerarse como su obra maestra de los primeros años, *La Virgen de las Rocas*, de la que realizaría dos versiones, la del Louvre (hacia 1483-86) y la de la National Gallery (hacia 1485-1508). También aquí Leonardo ha recurrido al esquema piramidal y también se presenta el Niño bendiciendo a San Juanito. En la primera de las dos versiones se nota, además, ese dedo del ángel que parece apuntar hacia un lugar imaginario —recurso retórico de Leonardo que reaparecerá años más tarde en su *San Juan Bautista* (hacia 1509)— y que se hace patente en el cartón de *La Virgen y Santa Ana*. Ese misterioso gesto del ángel desaparecerá en la versión pintada en la cual, además, el pequeño San Juan será sustituido por un cordero.

Aquí, el estudio de los paños permite adivinar cada una de las formas, lo que induce a Berenson (Berenson, 1903) a describir al Leonardo de esta obra como dotado de algo *específicamente griego*, aunque, como apunta Clark, muy poco había de griego en el espíritu del maestro.

Una vez más Vasari da noticia de la forma en que la obra fue encargada y a través de su testimonio se comprueba la fascinación de que Leonardo gozó entre sus contemporáneos y el respeto que despertó entre sus colegas. De este modo cuenta Vasari la génesis del encargo: *Cuando Leonardo regresó, se encontró que los Hermanos Servitas habían encargado a Filippino (Lippi) pintar el retablo mayor de la Annunziata. Leonardo indicó que se habría hecho cargo del trabajo gustosamente. Cuando Filippino, que era un buen compañero, se enteró de ello, optó por retirarse. Los hermanos llevaron a Leonardo a su convento, para que pudiera pintar el retablo, haciéndose cargo de sus gastos y de los de sus criados. Las cosas prosiguieron así durante mucho tiempo, sin que Leonardo llegara siquiera a iniciar el trabajo. Finalmente hizo un cartón en el que se veía a Nuestra Señora Santa Ana y Cristo, que no sólo maravilló a los artistas, sino que, cuando estuvo terminado, hombres y mujeres, ancianos y jóvenes, fueron pasando durante dos días*

Ginevra de Benci (detalle), hacia 1474, Washington, National Gallery of Art



por el lugar donde se hallaba expuesto, como si se tratase de un festival solemne. Y todos quedaron extasiados ante su perfección. Porque se veía en la cara de Nuestra Señora todo aquello que de sencillo y de bello puede con simplicidad y belleza dar gracia a una madre de Cristo; queriendo mostrar esa modestia y esa humildad de una virgen contentísima de alegría de ver la belleza de su hijo, que con ternura sostiene en su regazo; y mientras ella con mirada honestísima en la parte de abajo descubría un San Juan pequeñito que jugaba con un corderillo, no sin una sonrisa de Santa Ana que, llena de alegría, miraba a su prole terrenal haberse convertido en celestial (Vasari, 1991, 570).

Aunque la descripción de Vasari no coincide exactamente con ninguna de las dos obras conservadas —ya que podría tratarse de una versión perdida que también describe fray Piero de Novellara—, su testimonio es, como siempre, revelador desde muchos puntos de vista. Resulta sobre todo curioso observar cómo en ese momento Florencia estaba ya preparada para recibir un tipo de arte mucho menos luminoso del que parecería típico del Cuatrocientos.

Así, Leonardo realiza una propuesta mucho más contrastada que las clásicas muestras florentinas de esos años. En esta obra pone en práctica algunas de sus ideas sobre el claroscuro —las sombras— de las que habla en el *Tratado. La sombra participa de la naturaleza de la materia universal: plena de poder en su origen de toda forma y cualidad, visible e invisible, y no de las cosas, que teniendo modesto principio alcanzan con el tiempo gran tamaño. (...) Y así tú, pintor, harás la sombra más oscura en la proximidad de su causa, y en su extremo convertirás a la luz, esto es, pareciendo no tener fin* (*Tratado de la pintura*, Ed. González García, 1976, 168).

Leonardo ha recurrido al esquema piramidal y también se presenta al Niño bendiciendo a san Juanito

Esas cabezas sombreadas, cuya matización deja en la penumbra muchos de los rasgos —el método de construcción que tiene su correlato teórico en el *Tratado*—, va, no obstante, mucho más allá de lo puramente cientifista o premeditado. No bastaba con saber organizar las sombras y la claridad, como probarían los escasos y desafortunados seguidores de Leonardo al tratar de llevar adelante sus experimentos de matizaciones de luz y que raramente consiguieron ir más allá de una masa oscurecida —tal vez porque un pintor nacía y no se hacía.

También en esta versión —y más aún en la conservada en el Louvre, que se comentará a continuación— Leonardo practica ese *contrapposto* del que habla en sus notas: la cabeza no debía estar nunca orientada en la misma dirección del pecho para facilitar el movimiento de los brazos. No obstante —y esto parecería arrojar una cierta luz sobre una posible causa de la pasión de los florentinos hacia una forma de hacer en principio tan lejos de sus gustos—, Leonardo sigue conservando ciertas similitudes con los ideales de belleza a la moda, sobre todo de su maestro, como apunta Gombrich (Gombrich, 1987, 91 ss.). Con las diferencias obvias, se trata de un tipo femenino de algún modo inaugurado por Filippo Lippi (1406-1469) y que recogen Botticelli, el más dotado de sus discípulos, e, incluso, el mismo Filippino Lippi (1457-1504). Esto podría ayudarnos también a comprender la facilidad en la sustitución del encargo, dado que en lo básico, los ideales de belleza, tanto Filippino Lippi como Leonardo se ajustaban a rasgos compartidos, a pesar de representar el segundo un nuevo modo de concebir la pintura.

Bien es cierto que cada uno de estos artistas transfiere los mode-

los heredados a su propia poética, aunque también es verdad que, como comenta Gombrich, a la hora de trasladar libremente los modelos heredados de los respectivos maestros, comparado con Leonardo, Botticelli, pese a su encanto y su gracia, *no sea más que un maestro menor* (Gombrich, 1987, 109).

Sin duda la influencia de modos anteriores es clara en Leonardo, no sólo de los modelos de belleza establecidos, sino de rasgos heredados de Verrocchio, como probaría la comparación del *Perfil de soldado* (hacia 1480, British Museum, Londres) con la *Cabeza de Colleoni* (1479, Piazza de San Giovanni y San Paolo, Venecia) del maestro, o algunas de las cabezas femeninas de Leonardo, como por ejemplo el rostro dulcificado de la *Virgen de las rocas* con esos típicos párpados pesados, que tanto tiene en común con algunos de los dibujos de Verrocchio, dibujos que, según Vasari, Leonardo habría copiado reiteradamente por lo hermosos que eran. Parece obvio que hasta en el retrato de *Monna Lisa* trata de adecuar sus rasgos al modelo ideal, como se podría observar al comparar ciertas cabezas del maestro con estudios del discípulo —estudios de cabezas, estudio de la cabeza de Santa Ana o el boceto de la cabeza de Leda, otra obra perdida que pertenecería al segundo período florentino y de la cual se conserva una copia anónima—. En todo caso, como dice Gombrich, *la alquimia utilizada en esta transformación sigue siendo su secreto* (Gombrich, 1987, 114).

De cualquier modo, el proyecto primigenio no llegó a ser ejecutado. Leonardo no realizó el encargo, como era costumbre en él. Filippino Lippi, que volvía a ser llamado nuevamente después del abandono del maestro, fallecía sin terminar la obra. Ha quedado, no obstante, la versión del Louvre de 1508, en la cual Leonardo ha llevado el *contrapposto* a sus máximas consecuencias. La forma en que construye el grupo vuelve a ser piramidal, conteniendo en una sola estructura a todo el grupo. La Virgen aparece de nuevo sentada sobre el regazo de Santa Ana y alarga los brazos hacia un Niño que sigue las reglas más estrictas de ese *contrapposto* en las que la cabeza debe mirar en dirección opuesta al pecho.

El estudio de los años permite adivinar cada una de las formas

Una vez más, todo parece estar en un equilibrio inestable y suspendido en el tiempo, transcurriendo mientras en el paisaje al fondo, azulado y rocoso, las cosas siguen sucediendo sin apercibirse del milagro que contempla Santa Ana —su hija convertida en madre de Cristo— con ese guiño de felicidad que tan acertadamente describe Vasari.

Las dos mujeres parecen muy jóvenes, una vez más siguiendo los modelos al uso con párpados pesados y rostro dulcificado. Este hecho, que bien podría inscribirse en la idea del decoro, la idealización o la obsesión recurrente por adecuar los modelos femeninos ya comentada, fue el que daría pie a la idea freudiana de un niño autorretratado con dos madres igualmente jóvenes y bellas, con esa sonrisa que para el padre del psicoanálisis hablaría del dulce recuerdo infantil de la madre perdida, pero que, vista desde una perspectiva más realista, enlaza claramente con los modelos de Verrocchio que con los abandonos maternos.

También de ese período es otra obra perdida, la *Madonna de los husos* (hacia 1501, colección del duque de Buccleuch and Queensberry KT), tal vez más cercana al modo de hacer de Perugino, de la cual sólo se conserva una copia del taller. La ausencia de la mano de Leonardo se nota, entre otros detalles, en el rostro, plano respecto al de Santa

Ana aunque sigue un modelo semejante. Pero donde más obviamente se detecta esa ausencia es el paisaje del fondo que, a pesar de conservar las rocas y los tonos azules típicos del pintor, se muestra tosco si se establece una comparación con otros paisajes leonardescos, uno de los puntos clave para entender el modo de hacer del maestro.

Los paisajes

Antes se ha mencionado la que a menudo suele considerarse como la obra cumbre de los primeros años, la *Virgen de las rocas* en las dos versiones del Louvre (hacia 1483-86) y la National Gallery de Londres (hacia 1495-1508). Este es quizás uno de los hechos que inmediatamente llama la atención del espectador: ¿por qué realizaría Leonardo dos versiones de la misma obra?

En primer lugar convendría recordar cómo dicha práctica no era ni mucho menos inusual en ese momento, si bien tratándose de Leonardo, con tan escasa producción, no deja de parecer extraño. Clark se apresura a aclarar el misterio al comentar cómo la primera versión —con muy pocas variaciones respecto a la segunda— sería llevada por él a Milán como muestra de su buen hacer artístico y cómo después de su llegada a la ciudad sería presentada a los miembros de la Confraternidad de la Inmaculada Concepción. Allí recibiría el encargo de realizar una obra que acabaría seguramente por ser la réplica de la conocida versión del Louvre, tal vez porque el dinero que le ofrecían por el trabajo no compensaba el esfuerzo de realizar una obra completamente nueva.

Así, los problemas esenciales estaban ya resueltos en la primera versión y, más concretamente, la distribución de las figuras y la manera de plantear el paisaje, pese a que ante ella, cubierta por capas de barniz oscuro, se tiene la sensación de estar frente a un Leonardo algo más duro que en la conservada en Londres. Podría tratarse sólo de una falsa impresión ya que en esta obra sigue muy de cerca algunas de las estrategias de la *Adoración*, de la que conserva la delicadeza en las formas y esos tonos crepusculares que serán el *leit motiv* del maestro.

La secuencia entre ambas obras parece más clara si cabe en la distribución de las figuras, en la primera organizadas dentro de una pirámide en la cual la Virgen arrodillada cobija bajo su manto a San Juan, representante de lo terrenal, mientras el Niño bendice y el ángel enigmático contribuye al misterio de la escena. La representación de la Virgen que parece abarcar a los dos niños bajo su gesto es un tema que se encuentra en algunos dibujos y alude, claramente, a la tradicional *Madonna de la Misericordia*, tan utilizada en la iconografía tradicional. La impresión final es un conjunto de personajes que no sólo aparecen unidos físicamente, a través incluso de tangibilidades invisibles, sino, sobre todo, unidos psicológicamente, con unos lazos que trascienden la pura fisicidad.

En cualquier caso, no es la composición lo más sugerente de esta obra, sino esos paisajes del fondo que, desde muchos puntos de vista, retoman lo atisbado en la *Anunciación* e, incluso, en el *Bautismo de Cristo* y preludian tanto el paisaje de la *Virgen y Santa Ana* como el de la *Gioconda* que, como Gombrich ha comentado, no es un



Esbozos para *La Ultima Cena*, hacia 1495-97, Milán, convento de Santa María delle Grazie

paisaje unitario, sino que aparece cortado por la cabeza de Monna Lisa, a pesar de la aparente unidad que podría presentar a simple vista, dinamizando más si cabe el gesto de la mujer.

Este paisaje, sobre todo comparado con la forma en que describe otros elementos de la naturaleza en el cuadro, como por ejemplo las plantas y flores que tapizan el suelo, nos enfrenta a uno de los mayores enigmas de Leonardo: ¿eran los paisajes por él pintados lugares existentes en la realidad, o se debían, sencillamente, a pasiones reiteradas por lo que un sector de la crítica llama el *paisaje de fantasía?* (Clark, 1952).

Para comprender el tratamiento de los elementos de la botánica y la geología resulta útil la lectura del *Tratado,* así como los numerosos dibujos ejecutados sobre estudio de plantas y rocas. Ya se han citado algunas de las descripciones de plantas y se ha explicado cómo las rocas eran un punto de partida único para poner en práctica sus teorías sobre la iluminación y la sombra. Por lo que respecta a los tonos azulados que parecen teñir el paisaje del fondo, tan característicos de toda su obra, es posible recurrir a un pasaje de sus escritos donde describe el fenómeno en estos términos: *A una gran distancia, los colores oscuros de las sombras de las montañas se tiñen de un azul más bello y puro que sus partes luminosas. De aquí que, cuando la piedra de una montaña es rojiza, sus partes luminosas parezcan violetas; pero cuanto más iluminadas estén más se tornarán de su propio color (Tratado de la pintura,* Ed. González García, 1976, 340).

El paisaje de la *Virgen de las rocas,* definido por Clark como *capricho iconográfico* (Clark, 1952, 70), contrasta de alguna manera con su concepción cientifista del pintor en tanto observador directo

de la naturaleza y confirma las ideas expuestas en capítulos anteriores: de alguna forma, y sobre todo a partir de las visiones de Valéry, se ha considerado a Leonardo un científico sin fisuras, cosa que desde muchos puntos de vista no era —o era sólo relativamente.

Pero ¿qué pinta en este cuadro, cuál es la fuente de inspiración para esas rocas? Algunos parecen sugerir que podría tratarse de la ilustración de cierta leyenda apócrifa, aunque lo más probable es que la inspiración directa fueran las canteras del monte Ceceri, dato que podría ser cierto si se tiene en cuenta que su pasión por los estudios geológicos se establece como tal pocos años después.

De todos modos las cosas no son tan simples al hablar de las estrategias de Leonardo a la hora de pintar paisajes como se ha podido pensar por lo anteriormente planteado. Es bien cierto que sus paisajes, de aspecto casi lunar vistos desde la óptica del siglo XX, parecen debidos más a la fantasía que a la observación directa. Esto estaría relacionado con su idea de observar superficies en un estado de ensoñación e imaginar los paisajes inconscientes que allí están descritos. Pero junto a este tipo de discurso contrasta la idea de Leonardo que explica cómo para dejarse llevar por las *invenciones*, las *imaginaciones*, hay que conocer bien cada uno de los elementos. Se trataría así de paisajes imaginados a partir de elementos observados y barajados de forma particular, igual que esa construcción infantil en la que Leonardo hiciera un monstruo imaginario a partir de partes reales existentes en la naturaleza. Una vez más se trata de la invención y el cientifismo presentados como una pareja indisoluble en el hacer de Leonardo.

Los paisajes de Leonardo, vistos desde la óptica del siglo XX, tienen un aspecto casi lunar

Tal vez tenía razón Walter Pater al describir ese paisaje, esas rocas fantásticas *como rodeadas por una luz tenue bajo el mar: como suele suceder con todas las obras en las que la invención alcanza sus límites, hay en ella un elemento que ha sido dado al maestro y no inventado por él* (Pater, 1961, 121).

Se podría decir, pues, que Leonardo crea paisajes de efectos psicológicos, aunque es cierto podría tratarse, otra vez, de lo que nosotros, hombres y mujeres modernos, queremos ver en Leonardo.

En cualquier caso, y al menos para nosotros, esos paisajes a mitad de camino entre la invención y la observación —unión caprichosa de elementos posibles—, esa naturaleza de aspecto estéril e inhabitable —que afianza más aún el tiempo congelado que corresponde al transcurso— posee implicaciones expresionistas, refleja un curioso efecto recíproco del estado consciente y del inconsciente, como se pone de manifiesto en la *Gioconda*.

Los retratos

A lo largo de su carrera Leonardo pintó una serie de retratos que culminarían en esa pintura que no es sólo su obra maestra, sino uno de los más potentes iconos culturales de la sociedad occidental.

La serie empezaría con el conocido *Retrato de Ginevra de Benci* (hacia 1474), conservado en la National Gallery de Washington, ya mencionado por el anónimo Gaddiano y por Vasari, quien lo llama *cosa bellissima* y lo sitúa en el segundo período florentino, a pesar de que se trata claramente de una pintura de la primera época.

Ginevra —así debía llamarse la dama a juzgar por las ramas de enebro que sirven de fondo a la cabeza y que aparecen en el reverso de la obra, rodeadas por guirnaldas de laurel y palmas—, se casó en 1474 con Amerigo Benci, por lo cual y teniendo en cuenta que la mayoría de los retratos de damas florentinas eran encargados con motivo de su boda, se puede fechar la obra hacia ese año.

Lo primero que llama la atención de esta pintura es su extraña forma, la sensación de que está cortada, algo que corrobora entre otros Clark (Clark, 1981, 22), quien estima que el corte debió de ser de al menos nueve centímetros —para ajustar la obra a la proporción clásica de tres a cuatro. Si el corte hubiera sido llevado a cabo, como se podría pensar también a partir del reverso de la obra, originalmente pudo haber incluido unas manos cuyo dibujo preparatorio podría corresponder al conocido boceto a punta de plata conservado en la colección de Windsor y que tienen muchos elementos en común con las manos de la Virgen de la *Anunciación.*

De cualquier manera y a pesar de las probables mutilaciones, nos hallamos ante una de las obras más delicadas de Leonardo y que mejor recoge algunos de los ejes fundamentales de su estilo. En primer lugar, habría que notar la belleza melancólica que, con naturales cambios, va a estar presente en *Monna Lisa,* esa blancura que, a pesar de corresponder a los ideales de la época, aparece en Leonardo releída y superada.

Este retrato es, sobre todo, un cuadro de contrastes que vaticina producciones posteriores: las luces y las sombras sirven para modelar un rostro que lo domina todo, utilizado el paisaje otra vez como excusa psicológica de la composición.

Esos paisajes reflejan un curioso efecto recíproco del estado consciente y del inconsciente

Ya en esta temprana obra es posible detectar la manera de hacer del maestro, quien procede en sus retratos, de nuevo, a partir de una doble contradicción, como parece apuntar Bryson (Bryson, 1983, 126): por un lado su modelado suave, a través del que ya aquí se adivina como un tímido *sfumato,* esconde los rasgos fundamentales, los amortigua contrariamente a lo que sucede con algunos de sus contemporáneos. No obstante, en ese difuminado de los rasgos que borran información sobre las cualidades fisiognómicas, se pone de manifiesto un proceso en el cual a la vez se gana y se pierde. Bien es cierto que tenemos noticias menos concretas sobre las características específicas de los que posan, pero al tiempo, en su forma de romper con las convenciones, en sus usos psicológicos del paisaje y su manera magistral de *crear atmósfera,* la mirada recibe otro tipo de información que recupera cierta intensidad de parecido ausente en retratos como los de Pollaiuolo, quien, sin duda, pinta rostros más *particulares.*

De este modo, los retratos de Leonardo parecen menos verosímiles en cuanto a los rasgos específicos se refiere —antes se hablaba incluso de la búsqueda de un ideal—, pero son a la vez más vivos, más redefinidos en un tipo de verosimilitud diametralmente diferente a la de muchos de sus contemporáneos.

Este concepto queda claro en el retrato de la que tal vez fuera una de las amantes de Ludovico el Moro —Cecilia Gallerani— y que Leonardo llevó a cabo durante su primera estancia milanesa. Nos referimos a la conocida pintura conservada en Cracovia, la *Dama del armiño* (hacia 1485, Cracovia, Museo Czartoryski).

A pesar de que la obra está repintada en algunas de sus partes y tiene el fondo completamente rehecho, en ella se conservan algunos

de los toques característicos del maestro: la suavidad y simplicidad de los rasgos de la que entonces debía ser una jovencísima modelo; el cuidadoso estudio de las manos, que muestra a un pintor conocedor de la estructura anatómica; una expresión alerta...

Sin duda se trata de un retrato de Gallerani, no sólo porque el armiño es el símbolo de Ludovico, sino porque la misma Cecilia habla de él en una carta enviada a Isabel d'Este en 1498. A través de la carta de Gallerani se deduce que Isabel d'Este le pedía el retrato, dado que la amante de Ludovico explica cómo no se lo puede enviar porque es un retrato antiguo y su aspecto ha cambiado mucho.

Apenas dos años después Leonardo retrataría a Isabel durante su breve paso por Mantua, retrato del que sólo se conserva un cartón sin colorear. La impresión debió ser tan favorable que la dama le persiguió los años siguientes con encargos a través de su agente en Florencia, fra Pietro de Novellara —precisamente tenemos noticias de la *Virgen y Santa Ana* a través de una carta que le envía para apaciguar su desasosiego ante las negativas de Leonardo.

La *Gioconda*

El maestro no solía dedicar excesivo tiempo a los retratos, como se puede deducir por el desinterés en terminar el de Isabel d'Este, por otro lado una mujer poderosa en la Italia del momento. Por eso llama todavía más la atención que él, después de haber rechazado encargos de papas y señores, dedicara tanto tiempo y esfuerzo a completar el retrato de una mujer que no era más que la segunda esposa de un notable florentino, cuya fama no podía en absoluto compararse con la de Isabel d'Este.

Debió sin duda ver algo especial en la mujer de Francesco del Giocondo, Monna Lisa, de la que pintaría un prodigioso retrato, en principio nunca acabado, que ya Vasari describe como un portento de naturalismo y que ha hecho correr ríos de tinta a través de los tiempos. También en su momento debió despertar la fascinación que nosotros compartimos, pues entre las obras que el rey francés quiso que Leonardo llevara al comenzar a trabajar a su servicio estaba la *Gioconda*, como se ha comentado al hablar de la biografía de Leonardo.

En su encendida descripción, en la cual comenta cómo Leonardo distraía constantemente a la mujer para que la sonrisa no se desdibujase nunca de su rostro, Vasari ve el cuadro como un prodigio *en cuya cabeza quien quisiera ver cuánto el arte pudiera imitar a la naturaleza, fácilmente podía verlo* (Vasari, 1991, 571). El nacimiento de las cejas, en las que se veían los pelos surgir de forma irregular, los orificios nasales que *parecían vivos*, la boca que asemejaba *no colores sino carne* son algunos de los detalles en los que se detiene.

Sin duda hay mucho de cierto en la intuición vasariana y no sólo porque ve en ella algo *más divino que humano*, sino porque en esta obra se pone de manifiesto toda la potencia descriptiva de Leonardo, toda su particular comprensión del retrato —en la que los rasgos se determinan e indeterminan a la vez— que, desdichadamente, quizás sólo aparece en todo su esplendor a la luz del día —ocasión más que rara imposible para contemplar el retrato hoy. Como dice Clark *el co-*



Detalle de *La Gioconda,* hacia 1505, París, Museo del Louvre

lor retorna a sus mejillas y sus labios (Clark, 1991, 91) y entonces dejamos de ver, tal vez, a esa vampiresa finisecular para descubrir un rostro vibrante, aunque delicadamente dibujado a través de un sutilísimo *sfumato* que une las cejas a la nariz y la nariz a la boca, cuyas comisuras conservan, a pesar de la sonrisa, parte de la melancolía de Benci.

¿Qué tuvo la sonrisa de Monna Lisa para Leonardo? ¿Por qué se obsesionó durante un período tan largo de tiempo en mantenerla en el rostro y en plasmarla sin llegar nunca a considerar la obra acabada? Sobre este tema hay tantas teorías como respuestas insatisfactorias, y sin duda una de las más conocidas es la propuesta por Freud, aunque la sonrisa de la *Gioconda* será punto de arranque para una buena parte de las digresiones poético-perversas de los decandentistas.

Freud, partiendo de la aserción vasariana que comenta cómo Leonardo pintaba *cabezas de mujeres que sonríen* desarrolla su comentada teoría del abandono materno, echando mano de testimonios como el de Konstantinowa y Herzfeld que también se preguntan el porqué de esa fascinación leonardesca por la sonrisa de la mujer. Así, Freud explica: *(...) la sonrisa de la Gioconda subyugó a Leonardo porque despertó en su alma algo que en ella dormía desde mucho tiempo atrás, probablemente un recuerdo, y este recuerdo era lo suficientemente importante para no volver a borrarse jamás, después de su resurrección, y obligar al artista a crearle continuas exorcizaciones* (Freud, 1973, 51).

Freud concluye que esa es la sonrisa de la madre, Catalina: *comenzamos a sospechar la posibilidad de la que misma poseyera aquella sonrisa enigmática, perdida luego para el artista y que*

tanto le impresionó cuando volvió a hallarla en los labios de la dama florentina (Freud, 1973, 51-51).

Una lectura más atenta de Vasari podría llevarnos a enlazar esos rostros sonrientes con los citados dibujos de Verrocchio —y de este modo con la tradición—, y una revisión del cuadro mismo podría enlazar con el entonces creciente interés de Leonardo por los estudios de índole naturalista, como probarían los dibujos de Windsor, que también datan de esos años y algunos de los cuales pudieron servir de fondo a la pintura, cuyo paisaje revela, una vez más, esos tonos contenidos que Clark llega a unir a un espíritu antimediterráneo en Leonardo.

El paisaje, que como el resto de su producción mantiene ese difícil equilibrio entre copia fidedigna e invención fantástica, sin duda enlaza con algunos de los dibujos de esos años de carácter cientifista, si bien vuelve a ser al tiempo símbolo casi psicológico: la cara salvaje de la naturaleza con las rocas, las grutas, las fuerzas naturales incontenidas que tan gratas parecerían al pintor y que tanto contrastan con la calma triste de esa *Gioconda* que sonríe, quién sabe si forzada por la diversión momentánea. El gesto es tan natural para nuestro equipamiento visual que no somos realmente conscientes del milagro de su composición, de lo magistral de esas manos suaves y decididas en el más puro estilo leonardesco.

Parte de esa magia se halla, de hecho, en lo preciso de la composición, en el sumo cuidado con el que el artista ha calculado cada uno de los ejes. Tanto es así que a principios del siglo XVI circulaban copias numerosas que presentaban a la figura sin ropa, como ejercicio puramente pictórico, copias por otro lado siempre muy inferiores al original, como si resultara imposible reproducir la *magia*, hecho que, sin duda, contribuiría a acrecentar el misterio.

Parte de esa *magia* deriva, pues, de una técnica depuradísima en la que nada se deja al azar y, de hecho, en la obra que suele verse como la última ejecutada por el artista el *San Juan* del Louvre (hacia 1509) —en principio concebido como ángel y de lecturas ambivalentes—, a pesar de ser el hermano natural de *Monna Lisa*, más perverso y misterioso si cabe, se ha perdido parte de la magia que conserva la *Gioconda*, quizás por los repintes pero quizás también porque en el conjunto algo falla.

La magia de la *Gioconda* se debe, así, a un control sobre el espacio y el movimiento en el espacio, sobre la luz y las tinieblas. Ante la obra parece que estamos leyendo los consejos del *Tratado* para pintar retratos: *Así, cuando desees pintar retratos, hazlo con mal tiempo o al caer la tarde, procurando que el retratado permanezca con la espalda en uno de los muros de ese patio. Al caer la tarde observa por las calles los rostros de los hombres y de las mujeres, y cuando el tiempo sea malo, ¡cuánta gracia y dulzura verás en ellos! (Tratado de la pintura,* Ed. González García, 1976, 370).

Sin embargo, incluso pudiendo desmentir las elucubraciones más poéticas sobre la obra a través de un acercamiento científico, de vuelta ante el cuadro regresa a la memoria la antigua sensación de misterio. Tal vez se debe a las relecturas a través de los siglos que se han quedado ya para siempre impresas en la memoria colectiva, si bien una vez más podría ser cierta la frase de Gombrich. Todo puede ser reducido a la razón, todo puede ser explicado desde una perspectiva historicista y hasta literaria pero *la alquimia utilizada en esta transformación sigue siendo su secreto* (Gombrich, 1987, 114).

Estudio para la cabeza de *Santa Ana*, hacia 1508, Windsor



El vincismo decimonónico

EN la sala del Louvre parisino, discreta y lejanísima , protegida como el *Guernica* por un cristal blindado, se encuentra *Monna Lisa* hoy más irónica que perversa. Un grupo de turistas orientales la fotografía —sin *flash*— para su álbum de recuerdos parisinos, como se han fotografiado en grupos con la torre Eiffel al fondo. Esa imagen de tratar de fotografiar París a partir de lo ineludiblemente parisino ha sido lo que ha llevado a Bourdieu a definir la fotografía como un *arte medio*, porque es un arte que no lo es tanto y, sobre todo, porque es un arte de la gente corriente, de la gente media que aspira a recordar París a través de los signos que definen París.

El guía bilingüe les aconseja, casi con seguridad, que se muevan por la sala —cosa difícil porque siempre está abarrotada— para comprobar cómo los ojos de Lisa les siguen allá donde vayan, como una presencia irremediable. Será posiblemente esa vaga consciencia de presencia tangible lo que lleve al engaño y posterior decepción, cuando al llegar a casa y revelar las fotografías el turista oriental encuentre su propia imagen y la de la torre, pero nunca la de *Monna Lisa:* ella, la vampiresa por excelencia en palabras de Walter Pater, no ha podido reflejarse en la nueva suerte de espejo que es la foto.

Curiosamente, esta reliquia custodiada por el bajo cristal protector, no ocupa tampoco espacio en su rara cualidad de presencia ausente —presencia de vampiro que atraviesa la mirada— porque, igual que las reliquias, ha trascendido su propia esencia y no es ya sino aquello que cada devoto quiere que sea. La *Gioconda* del Louvre, tan irónica que en algún anuncio publicitario ha llegado incluso a guiñar un ojo, vampiresa tan ambigua y condescendiente que hay días que aparece incluso fatigada, está ahí para ser lo que cada uno quiere que sea, lo que cada uno, en el acto repetido del devoto pidiendo a la reliquia, espera que sea.

Tampoco es nada nuevo: desde su nacimiento el retrato ha despertado el deseo de poseerlo física o, al menos, momentáneamente. Para los devotos del XIX la veneradísima imagen pasaría a ser la antítesis de Leonardo a lo largo de esa carrera hacia la androginia que protagoniza el siglo, sobre todo en Francia, y de la que no se libran la *Gioconda* ni el *San Juan:* al artista representa el cientifismo racio-

Copia de la obra de Leonardo *Leda y el cisne*, Salisbury, colección del Earl of Pembroke



nalista —metaterritorio masculino—, y la *Gioconda*, en tanto ser misterioso, conforma lo femenino, lo irracional. La disociación entre el maestro y sus figuras pintadas se puede así identificar metafóricamente con la inteligencia y la naturaleza, pero se trata de una disociación circunstancial ya que, si bien en algunos momentos se llega a desvincular a las obras de su autor —que a veces parece tan fantasmagórico como los productos salidos de su mano—, en otros se justifica la esencia del artista a través de esos mismos productos, constituyendo ambos una pareja ineludible para las diferentes sintomatologías finiseculares.

El Leonardo francés: precedentes del vincismo fin de siglo

En otro orden de cosas, igual que toda reliquia, la *Gioconda* simboliza también un lugar del poder, el poder de aquél que la posee. En el caso concreto del museo parisino, se convierte en una mayor atracción para las gentes que vienen a verla —nunca a mirarla— desde el mundo entero, si bien desde un punto de vista histórico es consecuencia de la fortuna de su autor en Francia. La *Gioconda*, casi Leonardo, se inscribe en una especie de apropiacionismo francés que en este caso concreto no se limita al poseedor de la obra de arte, sino a una trayectoria vital que une al artista florentino con Francia: es allí donde pasa los últimos años de su vida y es allí donde muere, amado y respetado por el rey, según narran las crónicas. Así, los avatares históricos que justificarían la magnífica representación de Leonardo en los museos parisinos acaban por convertirse en un alarde de francesismo que termina por integrar la imagen del pintor a la leyenda de la monarquía del país.

Tal vez debido a dichos acontecimientos, Francia es la cuna por excelencia de eso que globalmente se ha dado en llamar *vincismo* (Guillerm, 1981), aun a pesar de los diferentes acercamientos al problema en cada país o cada autor, —la influencia de la imagen proyectada por Leonardo y sus repercusiones en el gusto y la crítica posteriores. El fenómeno como tal surge a partir de la década de los setente del siglo pasado pero con anterioridad se detectan ciertos brotes de esta pasión que deben ser, no obstante, analizados desde una óptica diferente a la del decadentismo.

Entre otros, autores como Taine, Michelet o Stendhal hacen en sus textos referencias directas o indirectas a la obra del gran artista, a menudo unido a la idea de *modernidad*. Uno de los puntos recurrentes es la fascinación que despertó en ciertos sectores el supuesto estudio psicológico de los personajes en Leonardo, hecho perfectamente comprensible si se tienen en cuenta las posiciones teóricas del momento, el desarrollo de la *teoría de la expresión* que poco a poco se había ido afianzando en Francia. El lugar privilegiado que la *Ultima Cena* ocupa en la obra *Histoire de la peinture* de Stendhal es una buena muestra: al escritor no le preocupan lo que deberían ser algunos de los puntos clave del fresco —composición, claroscuro...—, sino que ve en él una descripción detallada de las pasiones del alma humana que afloran en un momento de máxima tensión espiritual. Muy distinta será la visión de Dickens quien, siguiendo el juicio que correspon-



San Juan Bautista,
hacia 1509, París,
Museo del Louvre

de a su momento, gusto y procedencia geográfica, durante la visita a Milán —descrita en *Pictures from Italy* de 1846— nota, más que otra cosa, el deterioro de la obra y los esfuerzos del visitante por entrar en éxtasis ante tan maltrecho producto.

Estas dos visiones, casi meras anécdotas, podrían servir como reflejo de las posiciones antitéticas entre los muchos acercamientos que sobre Leonardo y sus obras se ofrecen desde diferentes lugares, autores y momentos durante la segunda mitad del XIX. El *vincismo* va tomando así distintos disfraces hasta llegar al punto álgido en los noventa, con los pintores y escritores decadentistas, que recogen la tradición de la *belleza perversa* ya presente en Gautier. Precisamente esas lecturas asociadas a posiciones androginizantes son las que han alcanzado mayor popularidad —quién sabe si por sus interpretaciones morbosas— y las que más han influido en la percepción del maestro durante el siglo XX, apoyada en las sospechas de su homosexualidad que refrenda el ensayo de Freud.

Las interrelaciones que se pueden rastrear a lo largo del siglo son uno de los puntos más fascinantes en la génesis del *fenómeno Leonardo* durante el XIX, buscando el hilo de la madeja, retomando las referencias compartidas y las influencias mutuas. Las asociaciones son variadísimas y a veces más o menos puntuales, como en el caso del wagnerianismo —fenómeno estético muy extendido en el fin de siglo—, que parte de una alusión en la carta de Marcel Proust a Robert de Montesquiou donde se habla de *ciertas frases de Wagner (tienen esa dulzura) y ciertas miradas de Vinci...* (Proust, 1930, 7).

Para los escritores decimonónicos, Leonardo se convierte a menudo en una excusa literaria

Para los escritores decimonónicos Leonardo se convierte a menudo en una excusa literaria, un punto de partida a través del cual expresar las propias obsesiones: tal es el caso de los por otro lado bellísimos textos de Paul Valéry, para quien el artista se conforma como lugar de la reflexión personal. Tanto es así, que se podría notar cómo a medida que avanza el siglo la imagen de Leonardo se emborrona más y más hasta dar paso al mito —a los mitos— construido(s). Paulatinamente, se van abandonando las posiciones micheletianas que ven al florentino como síntoma de la modernidad —del progreso— para adentrarse en la *visión romántica*, que reconstruye su vida a partir de la fabulación y que, como se ha apuntado, resulta imprescindible para entender la visión de Leonardo hoy impregnada, igual que sucede con muchas de nuestras valoraciones estéticas, de esos mitos que el XIX inventó para generaciones futuras. El Leonardo cientifista e, incluso, el Leonardo pintor de los estados del alma de la *Ultima Cena*, van dando paso al autor de la *Gioconda*, la *Medusa* y *San Juan*, obras que se ajustan más a un gusto fin de siglo muy extendido en Francia, aunque con raíces en el romanticismo inglés.

El Leonardo de Walter Pater

Antes de pasar a analizar los textos franceses de fin de siglo asociados a Leonardo, abundantísimos por otra parte, y testimonio de la transmisión cultural entre ese país e Italia, presente en autores como Stendhal o Gautier, merecería, por tanto, la pena detenerse en uno de los textos canónicos sobre Leonardo que sirve de puente entre las raí-

ces románticas, más concretamente shelleyanas, y las primeras manifestaciones del decadentismo inglés. Su traducción al francés en los últimos años del siglo establecería otro camino de búsqueda e influencias entre las dos tradiciones finiseculares. Me refiero, como es lógico, al escrito sobre Leonardo del británico Walter Pater, aparecido en la temprana fecha de 1869.

Este escrito, precursor del decadentismo inglés en la serie de los *Studies in the Renaissance* a la que pertenece el escrito mencionado, tiene sus raíces no sólo en Ruskin —quien por otra parte nunca mostró un interés especial por Leonardo—, sino en Wincklemann y Swinburne. De vida tranquila, explicita sin embargo una fascinación por lo macabro que de alguna forma le liga a estos personajes a través de una suerte de *afinidad electiva*, negada por la cotidianidad y desvelada en unas páginas de crítica cargadas del regusto ambiguo de Wincklemann y Swinburne, por otro lado muy interrelacionados entre sí. Al primero, a pesar de su aparente adoración por la serenidad clásica, debemos el ideal a un tiempo asexuado y lascivo, el hermafrodita —para Wincklemann copia de bellos eunucos— que tan de moda puso el fin de siglo y que obsesionaría a autores como Gautier, quien se extasiaba ante la ambigua danzarina Fanny Elssler, por recordarle las formas de un joven bello y algo afeminado, en la línea de Baco y Antinoo. La influencia del ideal asexuado también aparece en Swinburne, cuya ajetreada vida —al parecer marcada por pasiones sadomasoquistas, el *vicio inglés*— se trasluce en la inacabada *Lesbia Brandon*, donde retoma las clásicas ideas decadentistas de androginia, incesto y muerte, con referencias directas a Baco. La predilección por los personajes mitológicos de naturaleza indefinida y perecedera anima la recuperación de las representaciones históricas, de ahí que en el caso de Leonardo se desempolven algunas obras incluso de autoría no probada —la *Medusa*, *Leda*, *Baco*...—. Esa pasión por lo ambiguo y lo sepulcral y hasta lo cruel, inscrita en los ideales de la época, impregna también la literatura y los intereses de Pater no sólo en la elección de las obras a comentar, sino en los personajes escogidos, a menudo pertenecientes a épocas de transición —Miguel Angel, Boticelli, Leonardo...—.

Lady Lisa *no es florentina ni es mujer; representa todo y, por tanto, nada o, más bien, la idea misma del deseo*

A primera vista, el ensayo sobre Leonardo parece *una vida* al uso, que a partir de las páginas de Vasari va describiendo las distintas etapas y las pinturas que corresponden a las mismas. Aun así, una segunda mirada desvela cómo Pater se deja a menudo atrapar por lo que él mismo denomina, siguiendo a los franceses, la *leyenda* del artista (Pater, 1961), y cómo se abandona a juicios críticos que nos enfrentan con la visión del Leonardo autor de obras que encarnan aquello que tanto popularizaría el fin de siglo en Inglaterra: belleza y muerte. Esta pareja de conceptos es moneda de cambio corriente entre los representantes del romanticismo inglés que vuelven sus ojos hacia el ideal de belleza encarnado por la Medusa. Siguiendo la moda de la época, Pater se detiene ante la *Cabeza de Medusa* de los Uffizi durante años atribuida a Leonardo describiéndola como la cabeza de un cadáver que simboliza *lo que se podría llamar la fascinación de la corrupción (que) penetra en cada toque de esta obra exquisitamente acabada* (Pater, 1961, 108).

El ideal de belleza medúsea es, sin duda, una herencia claramente romántica. Goethe compara la blancura de Margarita a una imagen sin vida, que Praz incluye en esta categoría estética (Praz, 1976, 20);

Shelley dedica unos conocidos versos a la mencionada obra de Leonardo: *Su horror y su belleza son divinos (...), luchando bajo su interior/las agonías de la angustia y la muerte.* Agonía, muerte, caducas bellezas... llenan al espectador romántico de un extraño deseo que más tarde se codificará como ansia de autoaniquilación y reencuentro con el todo perdido, tratando de llenar la nostalgia profunda de la pérdida. Goethe, Cadalso, el mismo Novalis y hasta los Prerrafaelitas y sus Ofelias reflejarán ese nuevo espíritu desde posiciones diferenciadas.

Belleza medúsea es también la de la *Gioconda* —que Pater llama *Lady Lisa*—, descrita en el texto con una profunda melancolía que Yeats convertirá en poema: *Es más vieja que las rocas sobre las que se sienta; como un vampiro ha muerto muchas veces y ha aprendido los secretos de la tumba; y se ha sumergido en los mares profundos y ha traficado con extrañas hierbas con mercaderes orientales; y, como Leda, ha sido la madre de Helena de Troya, y, como Santa Ana, la madre de María; y todo esto ha sido para ella como el sonido de liras y flautas, y vive sólo en la delicadeza con la cual se han formado los rasgos cambiantes* (Pater, 1961, 123). Por tanto, belleza decadente la de la *Gioconda*, sabiduría e impasibilidad de vampiros, de medusas, de vírgenes, de Ledas —otra de las pasiones fin de siglo asociadas al bestialismo y que ejemplifican escritores como Anatole France en *Thaïs* (1890) y artistas como Alfred-Henri Bramtot (1852-1894), Félicien Rops (1833-1898) o Max Klinger (1857-1920)—.

Lady Lisa no es florentina, ni es mujer; representa todo y, por tanto, nada o, más bien, la idea misma del deseo. Pater alude en su descripción a la vida perpetua y al tipo de belleza exótica creada por el poseedor *de una sabiduría secreta*, la belleza de la muerte que *fascina a más que a aquéllos a los que gusta.* Gabriele D'Annunzio, en un alarde de paterismo, vincismo francés y simbolismo italiano describe en *Il Piacere* —obra de finales de los noventa donde los dos tipos de mujer a la moda, la *femme fatal* (Elena Muti) y la eterna virgen a pesar de haber sido madre (María Ferres), conviven de forma natural— una belleza femenina que *sonríe con una sonrisa sin fin*, tan inmaterial que parece no resultar del movimiento de los labios sino de una irradiación del alma.

La Venus de la Rosa, por Néstor, 1913

Si la *Medusa* o *Leda* son fuente de inspiración para numerosas representaciones de bestialismo o quimeras fin de siglo —desde Fernand Khnopff (1858-1921) hasta Gustav Klimt (1862-1918)—, la sonrisa de la *Gioconda* reaparece en algunos rostros de Gustave Moureau (1826-1898), en el canario Néstor (1887-1938) y en las esfinges del citado artista belga, frígidas y sensuales a un tiempo. La descripción de Pater, que circuló sin duda por la Europa del momento a través de traducciones, tuvo una enorme influencia en esa recontextualización, aunque una parte de la crítica hoy diga que ese misterio no existía sino en las calenturientas imaginaciones finiseculares y que al describir la boca de la *Gioconda* Pater tenía más presentes algunos retratos como los que Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) realizara de su musa, modelo, mujer y posterior cadáver adorado, Elisabeth Siddal. En cualquier caso, estas consideraciones sobre la influencia Prerrafaelita no vienen ni mucho menos a complicar los parentescos estéticos: son más bien la prueba irrefutable de las contaminaciones que desde mitad del XIX van apareciendo en Europa.

Las caricias (detalle), por Fernand Khnopff, 1896, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica

Sea cual sea su fuente de inspiración, la idea de la belleza indescifrable —*curiosa y remota belleza*— define la poética de Pater dentro del comentado tono romantizante. A pesar de que él mismo retoma al comienzo del ensayo la idea del Leonardo moderno, siguiendo a Michelet, y a pesar de que hace ciertas alusiones a sus *descubrimientos mecánicos* —que en el artista eran más como *sueños*—, sitúa el interés científico de Leonardo dentro de *la curiosidad* que, junto con el *deseo de belleza*, define la personalidad del artista. La manera elegante de obviar al Leonardo cientifista es, en pocas palabras, una forma de retomar el estereotipo romántico del genio, estereotipo al cual por otra parte Leonardo se adapta perfectamente debido, entre otras cosas, a su particular interés por las catástrofes naturales tan queridas para los románticos, por utilizar el ejemplo más banal.

Valéry y Barrés: ¿hacia un Leonardo cientifista?

El caso de la androginia en Leonardo es especialmente curioso

La posición de los franceses se presenta algo diferente a esa fascinación por la belleza medúsea, aunque no menos exenta de tics: tomar a Leonardo como pretexto de sus propias obsesiones, desvirtuando su imagen al abundar en la concepción romántica de uno u otro modo, aunque, a veces, estas visiones puedan enriquecer la personalidad del florentino.

Sobre este punto resulta extremadamente interesante el testimonio de Paul Valéry, quien a lo largo de 30 años toma y retoma la figura de Leonardo como genuino interés, excusa literaria y punto de partida para reflexiones estéticas. Su *introducción al método de Leonardo* (1894), *Nota y digresión* (1919) y *Leonardo y los filósofos* (1929) constituyen un *corpus* fundamental para contextualizar al artista en el pensamiento de Valéry, al tiempo que son un documento básico para conocer ciertas posiciones del poeta francés. Pero si antes se comentaba la costumbre de tomar a Leonardo como mero punto de partida, Valéry, consciente del hecho, se apresura a abrir el primer ensayo con una frase de extrema lucidez que nos anuncia lo que será el *leit motiv* de su contenido: *Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar* (Valéry, 15). Nunca nadie ha dicho una frase tan elocuente sobre Leonardo, a quien Valéry describe como *siempre pensando en el universo y en el rigor* (Valéry, 17), haciendo referencia a la que pudiera haber sido su divisa, *hostinato rigore*. De esta forma, Valéry desatiende las acusaciones de impaciencia contra Leonardo que, hombre dotado de una alta inteligencia igual que Bonaparte, es capaz de traducir al lenguaje universal todos sus sentimientos en una fragmentación buscada: *El placer de no acabar nunca con lo que contiene el más leve fragmento, la menor esquirla del mundo renueva su fuerza y la coherencia de su ser* (Valéry, 40).

El Leonardo de Valéry es, ante todo, un hombre moderno en cuanto cosmopolita *(no parece que como la mayoría de los seres tenga que vincularse a una nación, a una tradición*, Valéry, 41), y un científico interesado en batallas, tempestades, diluvios *(como si las variaciones de las cosas le parecieran demasiado lentas)*, cuerpos humanos, *la simplicidad del cadáver*, la psicología de los per-

sonajes pintados, cuyos cambios en los rostros estaban impresos en la mente del artista, sucediéndose las fisonomías.

Valéry presenta a un Leonardo científico a través de una visión de alguna manera cientifista también, interesada sobre todo por el método de construcción del maestro —método ligado más bien a su estructura mental firme y ordenada—, al cual desea liberar de las visiones románticas que, incapaces de comprender la esencia del pintor, ante sus obras echan mano de adjetivos como *perturbador* y descripciones vagas que terminan por aludir al alma, aquello que no se puede describir. Para Valéry, el ser que soñó con construir un hombre volador es precisamente todo lo contrario: de haber sido tan vago como las descripciones que se hacen de sus cuadros, nunca hubiera podido pintar la *Gioconda*. Parece éste un punto esencial en el escrito porque viene a confirmar algunas de las posiciones de la crítica actual: eso que los contemporáneos de Valéry vieron como un misterio sin explicación, aparecía como tal justamente debido a su precisión técnica —científica— la misma que muestra en la *Ultima Cena*.

El poeta francés no pretende, pues, abundar en juicios de valor sobre el artista y pide excusas a aquellos que, esperando encontrar en el ensayo algunas de las impresiones obtenidas en el Louvre, Florencia o Milán, se sentirán decepcionados. Aunque quizás no lo estén tanto a pesar de haber renunciado Valéry a cualquier intento de erudición, postura resumida en una frase del segundo ensayo, en el que recuerda, entre otras cosas, las dudas que sintió al emprender la primera empresa. Su opción por mantenerse fuera de una postura erudita, y que tanto nos recuerda a la lucha leonardesca contra la autoridad, queda plasmada en estas palabras: *le decía a mi amigo que los eruditos corren muchos más riesgos que los demás hombres, puesto que apuestan mientras los demás se quedan fuera de juego; y que tienen dos maneras de equivocarse: la nuestra, cómoda, y la suya, laboriosa* (Valéry, 71).

Monna Lisa simboliza el ideal que jamás conseguirá pervertir la decadencia moderna

Pero a pesar de estas aclaraciones, decía antes que el lector que espere encontrar las impresiones parisinas o italianas no se sentirá en absoluto decepcionado porque el ensayo de Valéry está también lleno de impresiones. Son las impresiones de un hombre que al plantearse qué debe hacer un biógrafo, si *vivir* la vida del personaje o *construirlo*, opta por la segunda opción y, al hacerlo, acaba por construir ese pensamiento, como señala al principio del ensayo, a imagen del suyo.

El Leonardo del otro gran comentarista francés, Barrés, es muy diferente y es, sobre todo, efecto de las lecturas, dado que si bien el vincismo en este autor está ligado al exotismo italiano, nunca se situa fuera de un contexto puramente textual y, en concreto, de las lecturas. Siempre sumiso, Barrés lee y hasta cierto punto reescribe a Taine, Stendhal y Gautier con la mirada nuevamente vuelta hacia la *Ultima Cena*, figuración esencial del Cristo renovado, retrato de una moralidad superior.

Desde algunos puntos de vista, su visión se centra también en un Leonardo más científico que misterioso, aunque sería más acertado decir que es el suyo un Leonardo de rasgos apolíneos, *caballero magnífico* y hombre del Renacimiento o, dicho de otro modo, un intelectual. No obstante, junto al lector atento se asoma el aficionado al sadismo etéreo del *Jardin de Bérénice* (1891), que se deja fascinar por lo que Praz define como *patrias nostálgicas* (Praz, 1288), lugares donde la belleza más aterradora se marchita bajo la sombra siempre

inminente de la muerte: la España del Greco y las iglesias con olor a descomposición, Venecia, Siena. Precisamente en la descripción que de esta última ciudad hace en *Du Sang, de la Volupté, de la Mort*, denominada la Siena voluptuosa, comparando esa voluptuosidad con la de Vinci. La voluptuosidad de Leonardo, también asociada a Sodoma, se relaciona claramente con su pasión hacia la muerte y otros temas cercanos al vicio inglés —que explicitan ciertas descripciones de *Bérénice*. Pero, más importante aún, algunas descripciones del artista empiezan a desvelar las primeras alusiones andróginas, que aparecen de manera patente en las alusiones a la *Gioconda (jeune fille, jeune homme?*, ¿chico o chica?, se pregunta Barrés) de la *Visite à Leonardo de Vinci* (1891).

Androginias fin de siglo

Lo que queda de un hombre es aquello que su nombre hace pensar

La androginia se convierte de hecho en un *estigma* recurrente en toda la Europa finisecular. Su génesis se remonta a Gautier y la novela *Mademoiselle de Maupin* (1835-36), cuya protagonista, frágil y etérea, representa el ideal de belleza adolescente que tanto explotaría el fin de siglo. Vestida de hombre, la pérfida Maupin enamora a un joven que, al desconocer su naturaleza femenina, medita sobre los encantos del andrógino. En este caso Gautier opta por un ideal en el que los dos sexos se confunden y que tiene referentes explícitos a las bellezas indiferenciadas de Helena y Paris. Se trata de la *femme frêle*, un tipo de mujer nórdica rubia y vulnerable, que el XIX —y el mismo Gautier— enfrenta a la mujer sexualmente agresiva, la morena latina. Ambas acabarán por conformar el mito de la *femme fatal*.

Este ideal de belleza andrógina —que acaba por aplicarse a hombres y mujeres— aparece en Swinburne, Moureau, Khnopff o fotógrafos como F. Holland Day y el barón Von Gloeden, muchas de cuyas representaciones tienen un origen directo en determinadas relecturas de ciertos iconos del Renacimiento, considerados ambiguos tanto por la crítica como por el gusto del momento. Entre estas representaciones destacarían aquéllas salidas de la mano de artistas ambiguos en sí mismos —como Caravaggio o Leonardo— o ciertas iconografías que se ajustarán al canon deseado —*Baco*, la *Gioconda* y *San Juan*—. Los *remakes* de San Sebastián son también frecuentes y quién sabe si las implicaciones mantegnianas que Des Esseintes, protagonista del *A rebours* de Huysmans, ve en su pintor favorito Moureau, junto a influencias de Leonardo y Delacroix, no se deben precisamente a ese *San Sebastián* de Mantegna, obra muy apreciada en el fin de siglo.

El caso de la androginia en Leonardo es especialmente curioso y no sólo por las implicaciones que se suelen buscar en la sospechada homosexualidad del artista. Sus figuras sintetizan el ideal vampírico, recogido por los artistas finiseculares, y establecen un prototipo de belleza que no es específicamente hombre ni mujer. La *Gioconda* (¿chico o chica?) forma una pareja obvia con *San Juan*, su hermano natural, ajustándose de modo soberbio a la aparición de esas múltiples descripciones de personajes de distinto sexo, pero casi idénticos, que inundan la literatura y el arte del fin de siglo, los hermanos

incestuosos del *El crepúsculo de los dioses* de Elémir Bourges. No obstante, el autor más obsesionado por la androginia durante esos años es Sâr Péladan, cuyos personajes resumen el ideal hermafrodítico como forma de satisfacer los deseos para aquellos que no los pueden satisfacer en la realidad cotidiana. El autor de *Le Vice suprême* (1884), aunque a veces algo pedante y pretencioso y padre de obras con poco interés artístico o literario e, incluso, poco leídas en Francia —fue rescatado, de hecho, por D'Annunzio—, ofrece una interesante documentación para acercarse a los ambientes y al gusto decadentista.

Los personajes por él descritos esgrimen una especie de castidad perversa, tan a la moda en la literatura del momento, y ejemplificada por el protagonista de su obra —Mérodack, el mago casto, siempre asediado por malos pensamientos—, que bien podría estar describiendo al autor mismo. Pero la materialización de las contradicciones es, sin duda, Leonora d'Este: al rechazar a todos los hombres sin haber experimentado ningún tipo de placer, se convierte en el símbolo del deseo nunca satisfecho y reúne al mismo tiempo una serie de características bisexuales, casi andróginas.

La predilección de Péladan por el tema podría justificarse a través de sus vinculaciones a ambientes ocultistas, donde el andrógino tenía una importancia singular. Estas asociaciones, unidas al interés que siempre mostró Péladan por la obra leonardesca, han podido potenciar una lectura alquímica de Leonardo que justificaría su androginia —por otra parte nube que siempre flota sobre el florentino y que Saslow ha desmentido en un reciente libro (Saslow 1986, 85). Sea como fuere, para Sâr Peladan el andrógino es el *sexo artístico por excelencia* que Leonardo consigue realizar de forma magistral en sus criaturas. En Leonardo de Vinci, que *ha encontrado el canon de Polícleto, el andrógino*, se plasma esa doble naturaleza —fuerza y gracia— necesaria para constituir la belleza y, naturalmente *en la* Gioconda, *la autoridad cerebral del hombre de genio se confunde con la voluptuosidad de la mujer gentil, se trata de una androginia moral.* (Pater, 1976, 246-47). El *San Juan*, cuya ambigüedad sexual asocia en *L'Androgyne* a su ambigüedad moral, es otra vertiente de la plenitud del maestro.

La Gioconda *(¿chico o chica?) forma una pareja obvia con* San Juan, *su hermano natural*

Pero para Péladan, contrariamente a lo que se intuye, por ejemplo en Pater, la *Gioconda* no es exactamente perversa, sino todo lo contrario —o al menos no posee la perversión tal y como se entiende entre algunos de sus contemporáneos—, *Monna Lisa* simboliza, más bien, el Ideal que jamás conseguirá pervertir la decadencia moderna, culpable de su identificación con la mujer malvada. No puede ser una mujer malvada porque, en primer lugar, no es una mujer y, mucho menos, una mujer moderna (Guillerm, 1981, 129).

En los años en que Péladan publica su obra, el vincismo ya se ha establecido, en parte a través de la modernidad de Leonardo, que desde los acercamientos de Michelet ha llegado a las implicaciones paterianas. Péladan trata así de establecer el abismo insalvable entre el valor puro de Leonardo y los subproductos de la decadencia moderna, incapaz de alcanzar su perfección.

La *Gioconda*, representada por Péladan un poco como una casta Isabella D'Este, proseguía así su camino sometida, otra vez, a una nueva interpretación que, seguramente, escucharía magnánima desde su retiro parisino.

La Gioconda revisada: obra de arte y cliché culto

A veces, incluso sin cambiar de ángulo, *Monna Lisa* parece estar más melancólica que de costumbre, parece que no sólo sus ojos han cambiado sino la expresión en el rostro y ese otro turista más viajero, que ha leído a Baudelaire, y sabe que los verdaderos viajeros son aquellos que parten por partir, al observar esos cambios súbitos de humor en el cuadro, pensará, quizás, que hoy Lisa está más fatigada que de costumbre. Como una estrella de cine, sometida a interminables fogonazos de las máquinas, manteniendo la sonrisa fría por puro compromiso, espera paciente a que todos salgan para recobrar la que posiblemente sea su expresión cuando el Louvre está vacío: el rostro serio de Giovanna Benci.

Ninguna pintura ha sido más reiteradamente obligada a cambiar de humor y hasta de emplazamiento, pese a lo delicado de la obra. No nos referimos sólo a los viajes que haría junto con su creador y a los traslados posteriores —durante la primera Guerra Mundial a Burdeos y Toulouse por motivos de seguridad, en dos ocasiones sendas giras europeas, un viaje por Estados Unidos en 1963 y la partida hacia Tokio en 1974, en misión diplomática—, sino al famoso robo que sufrió en 1911, año en el que un *patriota* italiano —en realidad por *amor al arte*— hacía saltar a la prensa uno de los más conocidos escándalos en el mundo del arte. Sin mucha dificultad sustraía la obra del Louvre parisino, a las ocho de la mañana, supuestamente para devolverla a su país de origen.

Este robo, sobre el cual escribiría ese mismo año un artículo José Ortega y Gasset en el que explicitaba *puso Dios en el mundo la belleza para que fuera robada* (Ortega y Gasset, 1983, I, 553), tuvo como particularidad vanguardista las acusaciones contra Guillaume Apollinaire, quien estuvo bajo sospecha de complicidad por culpa del amigo y secretario belga Gèry-Pieret, y que tuvo que pasar algún tiempo detenido a causa de la *Gioconda.*

Parecería de hecho que en pro de la aventura solía Géry-Pieret cometer a veces algunos pequeños robos que fueron descubiertos después de la desaparición de la Gioconda. Apollinaire siempre había tomado un poco en broma estas veleidades belgas —de las que alguna vez se benefició con regalos—, si bien le hubiera convenido reparar en el ofrecimiento que su secretario le hizo en una oca-



Objetos de *giocondología* (París, colección Bernardette Contesou)

sión a Marie Laurencin: *Señorita Marie... voy a Louvre. ¿Se le ofrece alguna cosa?*

Cuando el crítico estaba a punto de ir a contar la historia de su secretario, después de saltar el escándalo a la prensa y descubrirse que no era la única pieza que faltaba, era detenido y aunque la amarga experiencia daría frutos como el poema *A la Santé*, lo más curioso del hecho es que, de alguna manera y tal vez por pura casualidad, enfrentaba a la *Gioconda* como icono cultural a la antiiconicidad de la vanguardia artística representada por el crítico del cubismo.

Ciertamente, esa pintura que para el gran público y los expertos es hoy una de las obras maestras fue para la vanguardia histórica uno de los símbolos más establecidos de los valores del pasado, el símbolo cuya destrucción y relectura servirían para liberar a la pintura de un academicismo que, al menos en el Louvre, no habían conseguido desactivar los Salones.



La venganza de la Gioconda. Homenaje a Duchamp, por Enrico Baj, 1965, colección particular

Marcel Duchamp fue uno de los primeros en releer el icono sagrado convirtiendo a *Monna Lisa* en un hombre con bigotes a lo Dalí. Ciertamente es un guiño muy en la línea del artista pero es, además, una forma curiosa de releer las tradiciones que ven en *Monna Lisa* las figuras más delirantes: un hombre travestido, una mujer embarazada y hasta el autorretrato de Leonardo —si bien poco se parece al dibujo en el que el mismo se pinta al final de su vida—.

La *Gioconda* ha sido tan copiada, tan transgredida por la publicidad —últimamente hasta en un anuncio televisivo del chocolate Kit-



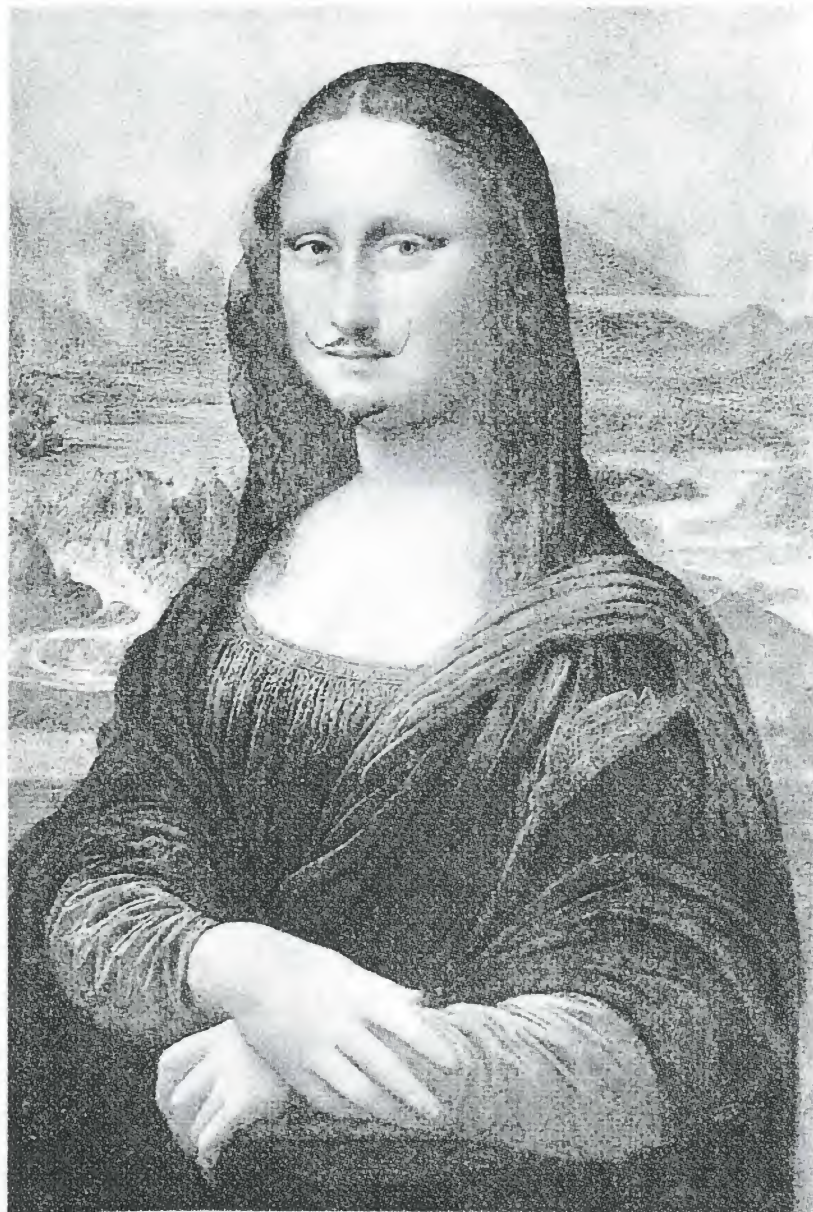
Mona Lisa Teller, por Jan Voss, 1965, colección del artista

Kat— y la baja cultura en general —postales, chistes...—; ha sido tan imitada, tan abundante en copias, réplicas, falsos falsos y falsos verdaderos que ella misma es ya, en su pura iconicidad, el signo inconfundible de la tensión contemporánea entre lo falso y lo verdadero.

Así, pues, ese gesto dadaista de 1919 —que se apostillaba con el subtítulo L.H.O.O.Q.— ponía de manifiesto las muchas contradicciones que la *Gioconda* ejemplificaba ya entonces. En ese momento, la divinizada imagen afrontaba, en palabras de Lemaire, *la prueba dolorosa de la modernidad* (Lemaire, 1991, 128) de la que, a decir verdad y contrariamente a su recepción entusiasta en el XIX, no salía del todo victoriosa.

Además de las versiones de Duchamp o el belga Marcel Marién —entre otros—, después del 45 la tradición seguiría jugando con el icono duchampizándolo —como hace Enrico Baj en 1965—, afeitándolo —como hace Elaine Stuartvant en 1972— o poniendo de manifiesto el que ya en los sesenta es su valor último de estrella de cine, aturdida por admiradores y flashes, como hace Warhol.

Si para los iconoclastas de la vanguardia histórica la *Gioconda* era el símbolo último de un arte retrógrado y amanerado que debía ser trasgredido, Warhol enfrenta directamente a la *Gioconda* como ico-



L.H.O.O.Q., por Marcel Duchamp, 1919, París, colección particular

no insustituible de la industria cultural. Una, dos, muchas Monna Lisas afrontan el problema de la unicidad —un problema por cierto bastante familiar para la pintura— y desenmascaran la actitud contemporánea de adoración por la sonrisa sagrada. Ella, tan reproducida, tan plagiada, tan copiada falsa y verdaderamente se convertía en repetición de sí misma, algo que, en el fondo, llevaba años sucediendo pues, ¿no hay al fin tantas Giocondas como interpretaciones se hayan dado de ella? Así Warhol llevaba a cabo un proceso inverso al que a través de los siglos había sufrido la imagen: ya no era una obra única con significados diferentes, sino una obra múltiple con un único significado. De este modo, ya en los primeros años sesenta el icono era puesto en blanco y negro, recortado, amplificado y reproducido, situado, al fin, en el mismo nivel que una lata de sopa, una escena de muerte o una estrella de cine: un síntoma inequívoco de la contemporaneidad, si aceptamos esa lectura de la obra de Warhol.

Años más tarde, por si esto fuera poco, la sonrisa anunciada en la muestra *Japón-Gioconda, Gioconda 100 sonrisas de 1972*, en la que se manipulaba mecánicamente la imagen, —la prometida sonrisa anunciada— se ponía en evidencia como algo sin excesiva vida separada del resto.

Gioconda para consumir, como en el caso de Jan Voss, metida, además, en una lata, objetos de *giocondología* para una época de coleccionismos baratos...

Una vez más, escurridiza *Gioconda*, que cada uno sigue viendo como aquello que desea imaginar, quizás sin mirarla. Porque, tal vez, la reacción de la vanguardia no era siquiera contra la pintura de Leonardo, ya neutralizada a través de las interpretaciones, sino precisamente contra esas interpretaciones divinizantes que hablaban, sobre todo de aquello que la vanguardia quería combatir: el espíritu del siglo XIX. Una vez más, como a lo largo de su historia, la *Gioconda* de Leonardo, convertida ya en Leonardo mismo, era, sencillamente, una excusa literaria.

Bibliografía

1. Fuentes

— Alberti, L. B., *Sobre la pintura*, Valencia, 1976.
— Castiglione, B., *El cortesano*, Madrid, 1968.
— Cennini, C., *Tratado de la pintura*, Madrid, 1976.
— Frey, A., *Il Codice Magliabecchiano*, Berlín, 1892.
— Giovio, P., *The Life of Leonardo da Vinci* (en Richter), Oxford, 1939 (sobre esta obra y el anónimo Magliabecchiano se puede consultar *Leonardo*, Londres, 1969).
— Lomazzo, G. P., *Scritte sulle arti*, Florencia, 1973-74.
— Pacioli, L., *La divina proporción*, Buenos Aires, 1959.
— Vasari, G., *Le Vite de piú eccelenti pittori, scultori e architetti*, Turín, 1991.
— Villari, P. y Casanova, E., *Scelte di prediche e scritti di Fra Girolamo Savonarola*, Florencia, 1898.
— Vinci, L. da, *Cuadernos de notas*, Madrid, 1975.
— Vinci, L. da, *Tratado de la pintura* (ed. Angel González), Madrid, 1976.

2. Obras generales

— Baxandall, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y Experiencia en el Quattrocento*, Barcelona, 1978.
— Berenson, B., *Los pintores italianos del Renacimiento*, Barcelona, 1954.
— Bettarini, R., *Vasari Scrittore: como la Torrentina diventó Giuntina*, en *Vasari storiografo e artista*, Florencia, 1976.
— Blunt, A., *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Madrid, 1979.
— Cassirer, E., *Individuo e cosmo nella filosofía del Rinascimento*, Florencia, 1977.
— Clark, K., *El arte del paisaje*, Barcelona, 1971-1991.
— Francastel, P., *La figura y el lugar*, Caracas, 1969.
— Garin, E., *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, 1981.
— Greer, G., *The Obstacle Race*, Londres, 1981.
— Levey, M., *High Renaissance*, Penguin Books, 1975.
— Bryson, N., *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Londres, 1983.
— Nieto V. y Checa, F., *El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico*, Madrid, 1980.
— Panofsky, I., *Idea*, Madrid, 1977.
— Schiosser, J., *La literatura artística*, Madrid, 1976.
— Wittkower, R. y M., *Nati Sotto Saturno*, Milán, 1968.

3. Leonardo y su momento histórico

— Clark, K., *Leonardo da Vinci*, Madrid, 1991.

Bibliografía

— Emboden, W. A., *Leonardo da Vinci on Plants and Gardens*, Londres, 1987.
— Gombrich, E. H., *Norma y forma*, Madrid, 1985.
— Gombrich, E. H., *Nuevas visiones de viejos maestros*, Madrid, 1987.
— Gould, C., *Leonardo, the Artist and the Non-Artist*, Boston-Londres, 1975.
— Kemp, M., *Leonardo da Vinci: The Marvellous Works of Nature and Man*, Cambridge (Mass.), 1981.
— *Leonardo da Vinci*, Hayward Gallery, Londres, 1989.
— *Leonardo da Vinci, Engineer and Architect*, Museum of Fine Arts, Montreal, 1987.
— *Leonardo da Vinci. Leonardo on The Human Body*, Nueva York, 1983.
— *Leonardo*, Londres, 1969.
— *Leonardo. Estudis per a la Santa Cena*, «La Caixa», Barcelona 1984.
— MacCurdy, *The Mind of Leonardo da Vinci*, Londres, 1952.
— Marani, P. C., *L'architettura fortificata negli studi di Leonardo da Vinci*, Florencia, 1984.
— Pedretti, C., *Leonardo da Vinci: Fragments at Windsor Castle*, Londres, 1957.
— Saslow, J. M., *Ganymede in the Renaissance. Homosexuality in Art and Society*, New Haven, 1986.
— Schapiro, M., «Leonardo and Freud: an Art-Historical Study», *The Journal of the History of Ideas*, XVII, 1956, pág. 147 ss.

4. Impacto de Leonardo en los siglos XIX y XX

— *Androgyny in Art*, Hempstead (Nueva York), 1982.
— Béguin, S., «Un sorriso celebre», *Veramente falso*, Milán, 1991.
— Busst, A. J. L., «The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century», *Romantic Mythologies*, Nueva York, 1967.
— Chastel, A., «Un quadro difficile», *Veramente falso*, Milán, 1991.
— Cooper, E., *The Sexual Perspective. Homosexuality and Art in the 100 years in the West*, Nueva York, 1986.
— Delcourt, M., *Hermaphrodite. Myths and Rites of the Bisexual Figure in Classical Antiquity*, Londres, 1961.
— Dijkstra, B., *Idols of Perveristy. Fantasies of Femenine Evil in Fin-de-Siecle Culture*, Nueva York, 1986.
— Ferrer Rodríguez, A., *La Mona Lisa. Una fascinante historia*, Madrid, 1990.
— Freud, S., «Un recuerdo infantil de Leonardo de Vinci», *Psicoanálisis y arte*, Madrid, 1973.
— Guillerm, J. P., *Tombeau de Léonard de Vinci*, Lille, 1981.
— Jullian, P., *Dreamers of Decadence. Symbolist Painters of the 1890*, Nueva York, 1971.
— Lemaire, G. G., «Le reincarnazioni della Gioconda», *Veramente falso*, Milán, 1991.
— Monnetron, F., «Esthétisme at androgryne: les fondements esthétiques de l'androgyne décadent», *L'Androgyne*, París, 1986.
— Ortega y Gasset, J., «La Gioconda», *Obras Completas*, Madrid, 1983, Tomo I.
— Pater, W., «Leonardo da Vinci», *The Renaissance*, Londres, 1971.
— Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romancica*, Florencia, 1984.
— Proust, M., *Correspondence de Marcel Proust*, 1930, París.
— *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1990.
— Valéry, P., *Escritos sobre Leonardo*, Madrid, 1987.
— Vannucci, M., *Il furto della Gioconda. Vincenzo Peruggia e la sua storia*, Palermo, 1993.
— Zolla, E., *The Androgyne. Reconciliation of Male and Female*, Nueva York, 1981.



Autorretrato, hacia 1513, Turín, Biblioteca Reale

Lo mejor de LEONARDO

1. La Virgen de las rocas. *1483-85. Pintada en madera (trasladada a lienzo). 198 × 123 cm. París, Louvre. Y 1495-1508. 189 × 120 cm. Pintada en tabla. Londres, National Gallery.*



Esta pintura, en sus dos versiones, es quizás una de las obras más controvertidas de toda la producción de Leonardo que reiteradamente enfrenta a la crítica con un hecho curioso, teniendo en cuenta la escasa producción del maestro: ¿por qué ejecutaría Leonardo dos versiones del mismo tema?

Como explica K. Clark (*Leonardo da Vinci*, 1929) una gran parte de la crítica creyó durante años que la versión del Louvre correspondía al encargo que la Confraternidad de la Inmaculada Concepción había hecho a Leonardo el 25 de abril de 1483, si bien investigaciones posteriores probarían lo erróneo del planteamiento. Este encargo se llevaría a cabo poco después de su llegada a Milán, cuando fue presentado a los miembros de la Confraternidad, probablemente por dos pintores locales, los hermanos Evangelista y Ambrogio Preda o de Predis. Se trataba de pintores de segunda fila y seguramente Leonardo se asoció a ellos por relaciones de taller.

El tema que se pedía al maestro para decorar el panel central de una composición aparece en el contrato: *Nuestra Señora y su Hijo, con ángeles, pintados al óleo con el más exquisito de los cuidados; y con ellos dos profetas* (Clark, 1991, 42).

Sobre esta primera versión del Louvre, que posiblemente fue acabada hacia 1485, L. Venturi (*La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bolonia, 1919) opinaba que el rey francés se llevó la obra a Francia, cosa bastante probable si se tiene en cuenta que quiso arrancar la *Ultima Cena* de la pared, y si fuera cierta su hipótesis la obra hubiera estado allí algunos años antes de la llegada de Leonardo. L. H. Heydenriech (*Leonardo da Vinci*, Basilea, 1954) opina que la segunda versión fue comenzada hacia 1495 por Leonardo y Ambrogio de Predis.

Después de esa fecha se iniciaría una disputa legal para conseguir un pago mayor por el encargo, que parecería haber sido terminado sólo diez años más tarde, dado que en 1506 un documento explica cómo la Confraternidad acepta aumentar los emolumentos y establece

dos años más para terminar la obra.

Después de la aparición del escrito de M. Davies, *The Virgin of the Rocks* (Londres, 1947), la mayor parte de la crítica, y con ella el mismo Clark, parece aceptar que la versión del encargo no correspondería a la primera conservada en el Louvre, sino a la de la National Gallery, hecho que podría estar refrendado por el estilo de la primera, mucho más cercano al estilo temprano del maestro.

En cualquier caso, también la intervención de Predis en la obra de la National Gallery es materia de discusión. W. von Bode (*Studien über Leonardo da Vinci*, Berlín, 1921) fue uno de los primeros en estimar que la *Madonna* de Londres era una obra personal de Leonardo y no una réplica de Ambrogio de Predis. W. Suida (*Leonardo und sein Kreis*, Munich, 1929) también opinaba, junto con K. Clark, que lo esencial de la obra era de Leonardo.

Buena parte del marco está perdida y de Ambrogio sólo queda el ángel de la izquierda, que también se conserva en la National Gallery, ejecutado en un estilo anticuado, sin ninguna influencia de Leonardo. El de la derecha podría ser obra de algún discípulo de Leonardo y seguramente de fecha posterior.

La pieza fue vendida en 1785 y trasladada a Inglaterra, donde permaneció en la colección de Lord Suffolk algún tiempo hasta que en 1880 fue adquirida por la National Gallery.

2. Dama del armiño (Cecilia Gallerani). *Hacia 1485. Tabla. 54 × 39 cm. Cracovia, Museo Czartoryski.*



La crítica moderna coincide en que este retrato es el de Cecilia Gallerani, que se convertiría en amante de Ludovico el Moro en 1481. Bellincioni, poeta de la corte de Ludovico, celebra el retrato en un soneto describiendo a la joven como alguien que parece escuchar y no hablar, y la misma Gallerani lo menciona en una carta enviada a Isabel d'Este escrita el 29 de abril de 1498 en la que explica cómo no puede enviarle el retrato porque éste ha sido realizado siendo ella aún muy joven y no existe ya casi parecido.

Teniendo en cuenta la moda del momento, que exigía de las señoras aparentar más edad de la real, seguramente el retrato fue ejecutado siendo Gallerani aún muy joven.

A pesar de lo repintado de la tabla —el fondo es totalmente nuevo y la parte izquierda está rehecha—, aún se aprecian muchos de los rasgos delicados de Leonardo, no sólo en las manos y el rostro de la mujer, sino en la forma detallada en que pinta

el armiño, una de las partes mejor ejecutadas según opina una buena parte de la crítica —ya desde los estudios de K. Clark (*Leonardo da Vinci*, Cambridge, 1929) y E. Hildebrandt (*Leonardo da Vinci*, Berlín, 1927).

Los griegos utilizaban el armiño *(galé)* como medio para cazar ratones y parecería que ésta podría ser también una costumbre del Renacimiento, si se tiene en cuenta que no sólo aparece uno en este cuadro sino que el animal se pinta también en un pequeño retrato del taller de Tiziano conservado en Viena. De cualquier manera en este ejemplo concreto podría tener una significación ulterior y podría ser utilizado como un símbolo —del mismo modo que Leonardo usa las ramas de enebro en el caso del *Retrato de Ginevra de'Benci*— dada la finalidad sonora con su nombre, costumbre muy extendida como demostraría el gallo *(gallo)* empleado como alegoría de Gian Galeazzo Sforza. Además, éste era un símbolo a menudo asociado a Ludovico con lo cual las alusiones resultan múltiples.

En el extremo superior izquierdo de la obra se puede leer la inscripción *La belle Feroniere Leonard d'Awinci*, lo que probaría que el retrato estuvo en Francia antes de pasar a manos del príncipe Adam Czartoryski durante los años de la Revolución Francesa.

La autoría, durante algún tiempo puesta en tela de juicio, siendo la obra atribuida incluso a Ambrogio de Predis con quien Leonardo trabajó en algunas ocasiones, es sin duda de Leonardo a pesar de la torpeza que se pone de manifiesto en los repintes. La mano del maestro se notaría especialmente en el modo vivaz en que ha pintado el animal que diferencia la obra de los demás retratos del mismo momento atribuidos al maestro y por comparación algo torpes —por ejemplo la *Belle Ferronnière* del Louvre de París.

3. La última cena. *Hacia 1495-97. Fresco. 460 × 880 cm. Milán, convento de Santa María delle Grazie (refectorio).*

Se trata de la obra maestra de su período milanés, encargo de Ludovico el Moro para el Convento de Santa María delle Grazie. El edificio ha cambiado sus funciones pero el fresco se conserva aún allí.

La obra ha sufrido muchos deterioros a través del tiempo, daños que parecería empezaron a ponerse muy pronto de manifiesto, según se puede deducir por los testimonios de los contemporáneos, tal vez debido a la técnica empleada por Leonardo que no lo pintó al fresco propiamente dicho, si tenemos en cuenta las descripciones de su ejecución, en las que se habla de cómo el maestro volvía sobre ciertas partes para retocarlas, hecho impensable en una obra al fresco donde hay que actuar con rapidez una vez ha sido preparada la pared. Encima del fresco aparecen tres lunetos con los escudos de armas de los Sforza, quizá también del



maestro y muy retocados como el resto de la obra.

La técnica empleada por Leonardo ha dado lugar a numerosas restauraciones, la primera en 1726, seguida inmediatamente de otra en 1770.

Además de los daños debidos a la peculiar técnica, teniendo en cuenta el lugar tan estratégico desde el punto de vista militar que ocupa Milán, la obra ha sido también víctima de los avatares políticos. Así, durante la ocupación francesa entre 1796-1815 sufrió bastantes desperfectos, convirtiéndose en 1800 el cuarto en almacén. Entre 1820 y 1908 sería restaurada otras tres veces y hace escasos años se inició una nueva restauración.

De cualquier modo, la obra sigue siendo una de las más interesantes, no sólo de la producción del pintor sino equiparable a cualquiera de las grandes obras del período, que a lo largo de los siglos ha asombrado a historiadores y escritores por su fuerza, sobre todo por ese cuidadoso estudio de los personajes y del gesto tan característico de toda la producción de Leonardo.

Así, cada uno de los personajes, dispuestos en una fila única —contrariamente a la costumbre de la época que solía situar a Judas del otro lado de la mesa— y agrupados de seis en seis a los lados de Cristo, expresa una forma diferente de acercarse al momento descrito en la escena que, también en contra de la costumbre al uso, no es la comunión, sino la verbalización de la traición que uno de los apóstoles está a punto de perpetrar.

Esos gestos, que fascinaron en su drama a Stendhal y otros escritores del XIX, han sido un tanto neutralizados por las restauraciones, a menudo sin estar a la altura del maestro, pero las descripciones detalladas del mismo Leonardo y, en general, su modo de hacer y de concebir las figuras, a través del contraste, hacen pensar que en esta obra quiso poner en práctica su método básico de trabajo —hacer que lo joven parezca más joven y lo bello más bello a partir de la contraposición.

Por eso resultan tan importantes sus dibujos preparatorios para la obra donde aún se preserva la fuerza que han aniquilado las sucesivas restauraciones. Entre los numerosos dibujos resulta de especial importancia el conservado en la Galería de la Academia de Venecia (hacia 1493-94), para algunos copia de un discípulo —teoría a la que se oponen B. Bereson, H. Bodmer, K. Clark y A. E. Popham (*The Drawings of Leonardo da Vinci,* Londres 1943).

En él aparecen los nombres de los discípulos escritos del puño y letra de Leonardo y resulta curioso notar cómo en esta versión Judas aparece al otro lado de la mesa, siguiendo la costumbre del momento —como se puede ver en la *Ultima cena* de Ghirlandaio en Florencia.

Se conservan también algunos dibujos en los que se describen los rostros pormenorizados de los apóstoles, como por ejemplo los estudios para Judas y San Pedro de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, probablemente copia de Leonardo.

4. Cabeza grotesca. *Hacia 1504-07. Carboncillo. 382×275 cm. Oxford, Christ Church.*

Siempre se suele ver a Leonardo como uno de los iniciadores de la caricatura, un género que sólo rescatará como forma de arte el XIX, sobre todo a través de las apreciaciones de Baudelaire sobre el problema, aunque esto no quiere decir que no hubiera caricaturas en siglos anteriores, como prueba I. Lavin («High and Low before their Time: Bernini and the Art of Social Satire», *Modern Art and Popular Culture. Readings in High and Low,* 1990).

De cualquier manera se podría decir que es Leonardo quien inaugura oficialmente el género ya que, como se puede deducir de los escritos de tratadistas anteriores como Alberti, la copia de la naturaleza estaba muy mediatizada por la belleza exigida a todas las composiciones. De todos modos, lo grotesco como medio de expresión es algo que populariza también la literatura, como se puede comprobar en ciertos escritos de Bocaccio y algunas muestras de poesía satírica, tan extendida entonces.

Leonardo utiliza este medio de expresión sobre todo como fórmula para enfatizar lo bello y lo feo a partir de la contraposición. Se interesaba sobre todo en el estudio directo de los individuos —como recomienda en su *Tratado de la pintura*—, especialmente en los rasgos



más prominentes de las personas de edad, exagerando a veces las facciones, aunque siempre con una base sobre la realidad observada.

Este ejemplo específico, de tamaño casi natural, es la culminación de una serie de cabezas grotescas producidas entre 1490 y 1505, y por el acabado cuidadoso parecería que no fue concebida sólo como un estudio privado. De hecho, esta cabeza de *Scaramuccia, jefe de los gitanos* formaba parte de la colección de Giorgio Vasari, tal vez uno de los primeros coleccionistas de dibujos conocido.

5. Perfil derecho de caballo. *Hacia 1490. Punta de plata. 211 × 159 mm. Colección Windsor.*



Una de las obsesiones de Leonardo son los caballos, como se pone de manifiesto ya en obras tempranas como la *Adoración* y en propuestas posteriores como la *Batalla de Anghiari.*

Pero tal vez donde más directamente enfrenta el problema es en el monumento ecuestre a Franceso Sforza y es probable que este caballo se inscriba en ese intento. El estudio es del natural, como se puede observar por las distintas posiciones dibujadas, y pertenece a una serie de dibujos que realizó seleccionando caballos en los establos milaneses entre 1490-93, justo cuando trabajaba en el monumento.

Se pueden observar algunas líneas trazadas que hablarían de su obsesión por las proporciones, hecho que también se detecta en los dibujos del cuerpo humano, si bien esto no resta en ningún momento frescura a la obra. Su forma de plantear el dibujo es casi escultórica.

6. Leda y el cisne. *Hacia 1505-07. Carboncillo y pluma. Rotterdam, Museo Boymans-van Beuningen.*

Este dibujo se relacionaría con una de las pinturas perdidas de la que sólo se guarda la copia conservada en Salisbury y en él aparecen representados los dos elementos esenciales de la historia de Leda: la princesa y el cisne, forma que había tomado Júpiter para seducirla. Se trata, en todo caso, de un tema muy utilizado en el Renacimiento y del que se conocían algunas representaciones antiguas que pudieron inspirar una obra de Miguel Angel, también perdida.

Leda aparece arrodillada y con la cabeza vuelta hacia el cisne, en el clásico estilo del *contrapposto* leonardesco, siguiendo las normas del cuerpo en dirección opuesta a la cabeza, y debió ser ejecutada durante su estancia en Florencia. El dibujo sería seguramente base para la pintura perdida, realizada en Milán hacia 1507-10 y en la que aparecería una Leda de pie y no arrodillada como en esta versión, si seguimos la descripción de Cassiano del Pozzo que la vio en Fontainebleau en 1625 y que habla de una mujer de pie, casi completamente desnuda con el cisne y dos huevos a sus pies.



A pesar de que las versiones que han circulado desde época temprana han sido copias, igual que sucedería con la *Medusa*, hoy no aceptada como obra de Leonardo, la fortuna crítica de la obra fue enorme durante el siglo XIX por sus implicaciones con el bestialismo, representado por el amor de la mujer y el cisne.

7. La Gioconda. *Hacia 1505-14. Tabla 77×53 cm. París, Museo del Louvre.*

Se trata sin lugar a dudas no sólo de la obra maestra de Leonardo, sino de uno de los cuadros más populares de la historia de la pintura occidental.

La Gioconda es uno de sus retratos más logrados, el de la mujer de Francesco del Giocondo, Monna Lisa, si bien, con el paso de los años se ha convertido en mucho más que el simple retrato de una florentina.

Ya Vasari habla de él como un portento de naturalismo, lo que probaría la fascinación que en ese momento debió despertar. Vasari describe cada uno de los detalles que crean esa sensación de estar ante un ser vivo, que respira, algo que ha llegado a nosotros, tal vez como parte de la tradición de mitos que la obra ha generado desde su aparición.

Sin duda hay mucho de cierto en la intuición vasariana que ve un gran naturalis-

mo en este retrato. En esta obra se pone de manifiesto toda la potencia descriptiva de Leonardo, toda su particular comprensión del retrato y su particularísimo uso del *sfumato* que une las cejas a



la nariz y la nariz a la boca, cuyas comisuras conservan, a pesar de la sonrisa, parte de la melancolía de Benci.

Un sector de la crítica se pregunta qué vio Leonardo en esta mujer, dado que mientras dedica muchos años a realizar este retrato específico, deja retratos sin acabar, retratos de personas de gran relevancia social —tal es el caso de Isabella D'Este— o no acepta encargos. Este hecho da pie a todas las teorías freudianas, que explican cómo en el rostro de Monna Lisa Leonardo recuperó la sonrisa perdida de la madre. Ese abandono materno del que habla Freud le llevaría a buscar esa misma sonrisa en todas sus obras.

No obstante, por mucho que pueda fascinar la teoría de Freud, lo cierto es que desde muchos puntos de vista y, especialmente por lo que a la sonrisa se refiere, Leonardo sigue los modelos de belleza impuestos por el maestro Verrocchio.

Sea como fuere, esa sonrisa ha sido punto de partida para todo tipo de elucubración decadentista, vista siempre a través de su halo de misterio, descrita a veces como la sonrisa de una vampira —tal es el caso de Walter Pater—.

En contra de la fascinación del siglo XIX, en el siglo XX la obra se convierte en punto de arranque para la subversión estética, como mostrarían los conocidos bigotes que le coloca Marcel Duchamp y que dan lugar a múltiples relecturas posteriores.

Dejando a un lado este tipo de interpretaciones, el paisaje del cuadro también es una buena muestra del modo de trabajar del maestro: como el resto mantiene ese difícil equilibrio entre copia fidedigna e invención fantástica y sin duda enlaza con algunos de los dibujos de esos años de carácter cientifista, si bien vuelve a ser al tiempo un símbolo casi psicológico —la cara salvaje de la naturaleza con las rocas, las grutas, las fuerzas de la naturaleza incontenidas...

Parte de la magia se halla, de hecho, en lo preciso de la composición, en el sumo cuidado con el que el artista ha calculado cada uno de los ejes.

Tanto es así que a principios del siglo XVI circulaban numerosas copias pintando a la figura sin ropa, como ejercicio puramente pictórico, copias por otro lado siempre muy inferiores al original, como si resultara imposible reproducir la *magia*, hecho que, sin duda, contribuiría a acrecentar el misterio.

8. Cartón para la Virgen, santa Ana y el Niño. *Hacia 1505. Carboncillo. Londres, National Gallery.*

Esta obra es, sin duda, una de las más populares de Leonardo, y refleja un tema sobre el que continuará trabajando años más tarde y del que realizará el conocido cuadro del Louvre de París, pintado después de 1508.

En la primera versión —el cartón de la National Gallery de Londres, primero fechado en la década de los 90 y hoy considerado de años posteriores, entre 1505 y 1507 y por tanto de su segundo período florentino— se descubre un Leonardo sólido en sus decisiones formales. La Virgen y santa Ana, representadas como dos mujeres de aspecto juvenil, aparecen con el niño que bendice al pequeño san Juan, figura por otra parte muy venerada en la Florencia del momento, hecho que podría ratificar la ejecución en su estancia florentina.

Una vez más Vasari da noticia de la forma en que la obra fue encargada y a través de su testimonio se comprueba la fascinación de la que Leonardo gozó entre los contemporáneos y el respeto que despertó entre sus colegas, capaces de dejar el sitio al maestro en una obra que debía parecer un reto para cualquier artista del período. Vasari cuenta cómo Filippino Lippi había recibido el encargo de pintar el retablo mayor de la Annunziata pero, al comentar Leonardo que se habría hecho cargo del trabajo con gusto, optó por dejar que el maestro lo llevara a cabo. Si seguimos el testimonio de Vasari parecería que la obra gozó de una gran popularidad, dado que la gente del lugar pasó a contemplarla durante días, tanta era su belleza.

No obstante, la descripción de Vasari no coincide exactamente con ninguna de las dos versiones conservadas, por lo que se podría pensar que se refiere a una versión perdida que también describe fray Piero de Novellara. Se conservan, sin embargo, una serie de dibujos relacionados con el tema que ponen de manifiesto la forma de construir de Leonardo por esos años que denotan una plena madurez.

El esquema al que ha recurrido es el típico esquema piramidal tan explotado por el maestro.

El Niño bendice a san Juanito, quien aparece con el dedo levantado, apuntando algo —tema que encontramos en la *Virgen de las Rocas* y el *San Juan*—. En la segunda versión del Louvre san Juanito es sustituido por un cordero, y el *contrapposto* característico se enfatiza más si cabe.

La propuesta de Leonardo, además de usar el menciona-

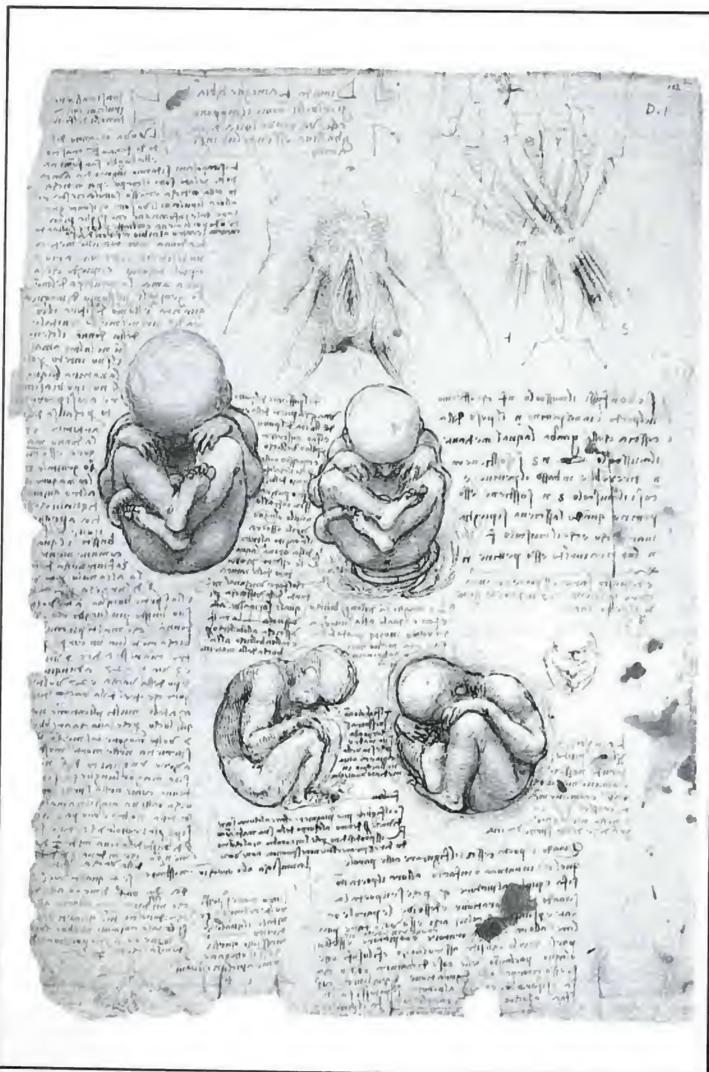


do *contrapposto*, es más contrastada que las clásicas muestras florentinas de esos años, tanto que parecería estar poniendo en práctica algunas de las ideas sobre el claroscuro de las que habla en su *Tratado de la pintura*. Esa matización parece esconder casi algunos de los rasgos, atrapados por la penumbra, una forma de dibujar que sus seguidores jamás lograron llevar a cabo con el mismo éxito.

En cualquier caso, y a pesar de las novedades, los rostros de las dos mujeres, que también servirían a Freud como punto de arranque para sus teorías sobre la pérdida materna, se ajustan a los modelos femeninos del maestro Verrocchio: caras dulcificadas y párpados pesados. La obra formaba parte de la colección del marqués Casnedi en 1722, pasando después a la del conde Sagredo en Venecia, donde sería adquirida en 1763 por Robert Udny, hermano del embajador inglés.

En 1791 se convertía en propiedad de la National Gallery.

9. Cinco puntos de vista de un feto en el seno materno. *Hacia 1510-12. Pluma y tinta con carboncillo. Colección Windsor.*



Este dibujo pertenece a los estudios de anatomía y más concretamente a una de las dos áreas que más le obsesionaron los últimos años de su vida: el corazón y los procesos reproductivos.

A pesar de que en gran medida algunas de sus observaciones no eran del todo exactas, desde el punto de vista contemporáneo y teniendo en cuenta la situación de los estudios de anatomía durante esos años, los avances de Leonardo son incuestionables.

Aparte de que en buena medida la disección no estaba permitida o no era especialmente popular en el período, no era costumbre que los resultados fueran acompañados de dibujos pues se pensaba que distraían la atención de los estudiosos.

Contrariamente a las costumbres imperantes, las investigaciones de Leonardo parecerían más bien apuntes de dibujo acompañados por notas. En este ejemplo —relacionado con otros del mismo período de tema semejante— se ve cómo utiliza su dominio del dibujo para ilustrar las teorías y muestra cómo para él era imprescindible tomar los temas desde varios

puntos de vista para obtener unos resultados óptimos. Las leves variaciones en las posturas del niño podrían hacer pensar que está vivo pero esto es muy improbable.

Una de las conclusiones más curiosas es que el niño no respira en el seno materno, dado que está sumergido en agua y quien respira en agua se ahoga.

10. Diluvio sobre un paisaje rocoso. *Hacia 1513-15. Carboncillo. 157 × 203 cm. Colección Windsor.*

En esta colección se conservan diez dibujos de diluvios que sin duda han contribuido a despertar la imaginación de las generaciones posteriores por la viveza de realización y la fuerza expresiva casi cercana al espíritu romántico, y que están relacionados con algunas de las propuestas de su *Tratado de la pintura.*

De hecho, estas representaciones de la naturaleza en sus acciones más destructivas, en un despliegue de aniquilación, tal vez estuvieran pensadas para ilustrar el mencionado tratado, si bien un sector de la crítica opina que podrían estar relacionadas con un evento que tuvo lugar en los Alpes, cerca de Bellinzona, en 1513, cuando un derrumbamiento destruyó pueblos enteros.

El mismo Leonardo da cuenta de algunas tormentas que tuvieron lugar en Florencia, si bien lo que más puede interesar del dibujo es que a través de él Leonardo muestra su dominio del movimiento de las formas naturales, una de las obsesiones recurrentes a lo largo de las páginas del *Tratado de la pintura.*

Sea como fuere, está claro que no es posible dejar de constatar su fascinación por las fuerzas destructivas, por esas visiones apocalípticas que convierte estos dibujos en mucho más que ilustraciones mecánicas de ideas.

